



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Die Geschichte der Königin von Frankreich
(Wien, ÖNB Cod. 2675*)
Wie Bilder erzählen.

Verfasserin

Christina Weiler

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im Oktober 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:
Studienrichtung lt. Studienblatt:
Betreuerin / Betreuer:

A 315
Kunstgeschichte
Univ.-Prof. Dr. Michael V. Schwarz

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis.....	1
2. Beschreibung des Kodex.....	6
2.1. Werkbeschreibung.....	6
2.1.1. Provenienz und Auftraggeber	6
2.2. Die Erzählung.....	8
2.3. Kulturgeschichtlicher Kontext.....	9
3. Datierung.....	11
3.1. Forschungsstand.....	11
3.2. Eigener Datierungsansatz	15
4. Text-Bild-Analysen.....	23
4.1. Position und Inhalte der Miniaturen innerhalb des Textes.....	25
4.2. Zur Struktur der Bildkonzeptionen	41
4.2.1. Verkündigung.....	42
4.2.2. Epiphanie	43
4.2.3. Kindermord	44
4.2.4. Einzeldarstellungen	44
4.2.5. Konstruktion der Bildelemente.....	48
4.3. Zum Wirkungszusammenhang der Einzelbilder eines Zyklus.....	49
4.3.1. Die Identifizierbarkeit der Figuren.....	49
4.3.2. Die Reihung der Personen/ Bildaufbau	51
4.4. Die Klassifizierung der Formen des Bild-Text-Verhältnisses	51
4.4.1. Die simultane Methode (kontinuierende Darstellungsart)	52
4.4.2. Die zyklische Methode (distinguierende Darstellungsart).....	53
4.4.3. Die monoszenische Methode (komplettierende Darstellungsart)	53
4.5. Kinematografische Strategien in der Buchmalerei	55
4.5.1. Überblick/ Luftperspektive	56
4.5.2. Blickwechsel/ Schnitt	57
4.5.3. Parallelhandlung.....	57
4.5.4. Fokussierung / Zoom	58

4.5.4. Großaufnahme / close-up	59
4.5.5. Vorausdeutung / Vorschau	59
4.5.7. Rückblende / cut-back	59
4.5.8. Ausblendung / Suggestion.....	60
4.5.9. Bildbühne	61
4.6. Zum Bildprogramm des Zyklus.....	62
4.6.1. Wurden die Miniaturen speziell für dieses Handschriftenexemplar entworfen?.....	62
4.6.2. Zur Gesamtkonzeption der einzelnen Miniaturen	63
4.6.3. Zum Vergleich mit weiteren Bilderzyklen des gleichen Themas	64
5. Conclusio	75
6. Anhang.....	78
6.1. Abbildungen.....	78
6.2. Abbildungsnachweis	102
6.3. Bibliographie	104
6.4. Die Geschichte der Königin von Frankreich	111
6.5. Zusammenfassung	118
6.6. Lebenslauf	120

1. Einleitung

Die Buchmalerei erlangte in der kunsthistorischen Forschung des letzten Jahrhunderts einen immer bedeutenderen Rang, gleichwohl sind immer noch Teile des vorhandenen Bestands europäischer Bibliotheken nicht eingehend bearbeitet. Auf Grund dessen ergeben sich grundlegenden Problematiken der Fragen der Datierung und Lokalisierung, die anhand des Beispiels der Handschrift Cod.2675* in der Nationalbibliothek in Wien aufgezeigt werden.

Der Cod.2675* stellt ein bedeutendes Werk der österreichischen Buchmalerei dar¹, das sich durch eine reiche figürliche Ausstattung auszeichnet. Er beinhaltet die profane Erzählung der *Geschichte der Königin von Frankreich*, die mittels eines Bilderzyklus, bestehend aus acht Miniaturen, illustriert wurde (Kap.2).

Durch unzulängliche Hinweise in den historischen Quellen muss auf die Methode der Stilanalyse zurückgegriffen werden, um sich einer Datierung der Miniaturen anzunähern. Seit 1929 haben sich Kunsthistoriker wiederholt um eine Einordnung der Illustrationen des Cod.2675* bemüht, ohne sich auf eine durchgehend überzeugende Argumentation zu beziehen. Demzufolge gilt es die derzeit vorhandenen Datierungsthese zu den Miniaturen aufzuzeigen und kritisch zu diskutieren. Eine Zuordnung der Illustrationen zu bestimmten Werkgruppen innerhalb der österreichischen Malerei des Spätmittelalters soll eine Annäherung an den Entstehungskontext des Zyklus ermöglichen. Dies bedingt die Auseinandersetzung mit der ungesicherten Zuschreibung großer Teile des österreichischen Bildbestandes der Buch- und Tafelmalerei des ausgehenden 14. und der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Insbesondere für die Salzburger Buchmalerei weist die kunsthistorische Bearbeitung große Leerstellen auf. Für diese Arbeit waren die Arbeiten Gerhard Schmidts und Karl Oettingers richtungsweisend.²(Kap.3.)

Der zweite Teil dieser monografischen Bearbeitung des Cod.2675* richtet sich auf eine Analyse des Verhältnisses zwischen Bild und Text im Hinblick auf die zyklische Illustration

¹ So lautet ein Eintrag im Lexikon des gesamten Buchwesens folgendermaßen: „Eine etwas einheitliche Entwicklung kennzeichnet das zweite Drittel des 15. Jahrhunderts, aus dem nur wenige Beispiele Beachtung verdienen wie etwa eine Romanhandschrift des Schöndoch (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2675*, um 1430?) und eine deutsche Bibelparaphrase (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2774) von 1448.“ Vgl. Frank 2003, S. 471.

² Oettinger 1938, Schmidt 1966 sowie Schmidt 1986.

der Geschichte der Königin von Frankreich. Bezüglich dessen entwickelten sich Fragen zur Wirkung der Miniaturen auf den Betrachter und die daraus folgende Beeinflussung der Rezeption des Textes. Um sich dieser Fragestellung anzunähern galt es zunächst zu klären, in welcher Weise der Zyklus strukturiert ist, um daraus Rückschlüsse auf die Konzeption der Bildausstattung führen zu können. Nach einer Analyse der Miniaturen in Hinblick darauf, welchen Textinhalt sie thematisieren und an welcher Stelle im Text sie angeordnet sind, sollte die Art und Weise der Umsetzung des Inhalts herausgearbeitet werden. Hierbei diente die Kategorisierung der Bildkompositionen anhand der von Kurt Weitzmann³ konzipierten Einteilung dazu, die spezifischen Darstellungsmethoden der einzelnen Miniaturen des Cod.2675* aufzuzeigen. In Folge dieser inhaltlichen Bearbeitung der Illustrationen soll in einem nächsten Schritt die Anlage der Kompositionen auf ihre spezifische Struktur hin befragt werden: An welchen Bildvorlagen sind die Miniaturen orientiert? Inwieweit löst sich der Maler von Darstellungskonventionen profaner und sakraler Buchmalereien? (Kap.4.1. - 4.4.)

Diesbezüglich gab die These Horst Wenzels, Vermittlungsstrategien erzählerischer Inhalte der höfischen Literatur des Mittelalters in Relation zu kinematografischen Stilmitteln des 20. Jahrhunderts setzen zu können, Anlass dazu, diese Vorgehensweise auf die Darstellungsmodi des Illustrationszyklus zu übertragen. Dabei liegt der Schwerpunkt auf dem Aspekt, grundlegende Strukturen der bildlichen Vermittlung bestimmter Inhalte sichtbar zu machen.⁴ (Kap.4.5.)

Im Zuge der Bearbeitung der einzelnen Miniaturen entwickelte sich die Frage nach der Konzeption des gesamten Zyklus. Auf Grund der Illustration der *Geschichte der Königin von Frankreich* in drei weiteren Werken ist es denkbar, dass ein etabliertes Bildprogramm für die Umsetzung dieser Erzählung existierte. Ein Vergleich dieser Werke soll Analogien und Differenzen deutlich machen, um den intertextuellen Zusammenhang der Konzeptionen zu ermitteln. Die bereits 2004 von Sibylle Jefferis erbrachte Gegenüberstellung des Cod.2675* mit einem Freskenzyklus in Südtirol soll aufgegriffen und durch den Vergleich mit zwei Wandteppiche desselben Themas erweitert werden.⁵ (Kap.4.6)

³ Weitzmann 1947.

⁴ Wenzel 2002.

⁵ Jefferis 2004

Die Präsentation mehrerer Perspektiven des kunsthistorischen Zugangs soll einen tieferen Einblick in den Bildzyklus des Cod.2675* und die einzelnen Miniaturen schaffen, um einen vielschichtigen Eindruck dieses Werkes der Buchmalerei zu ermöglichen.

2. Beschreibung des Kodex

2.1. Werkbeschreibung

Cod.2675* mit der *Geschichte der Königin von Frankreich*, ein von dem Autor Schondoch verfasster Text, befindet sich heute in der Österreichischen Nationalbibliothek Wien. Sie umfasst acht Pergamentblätter, die eine Höhe von 27,5/29 cm und eine Breite von 18,5/21,5 cm aufweisen, deren Bildung aus fünf Lagen besteht und deren letzten beiden Folios (fol.9v – fol.10r) verloren gegangen sind. Der Einband aus weiß bezogener Pappe ist im 19. Jahrhundert hinzugefügt worden. Die einzelnen Seiten sind überwiegend in einen Schriftspiegel von 21x15 cm in zwei Spalten, die 35 abgesetzte Verse enthalten, gegliedert. Die rot rubrizierte Schrift ist in Bastarda geschrieben⁶ und der Text in „bairisch-österreichisch“ verfasst.⁷ Auf dem Vorder- und Hinterspiegel befinden sich undeutliche Zeichnungen, wie beispielsweise das Fragment eines Wappens, und einzelne Schriftreste, die aufgrund ihrer Unleserlichkeit zu keiner weiterführenden Deutung herangezogen werden können.

2.1.1. Provenienz und Auftraggeber

Aufgrund der schlechten Quellenlage und der oben genannten fragmentarischen Beischriften gewonnenen, können keine Aussagen zu einer gesicherten Provenienz getroffen werden. Ein erster Vermerk von 1503 kann keinem Besitzer zugeordnet werden. Da der Kodex über die Signatur 4738 von Blothius verfügt, muss er bereits vor dem Jahr 1576 in die Sammlung der Österreichischen Nationalbibliothek gekommen sein. Damit bleibt die Frage weiterhin unbeantwortet, um welchen Auftraggeber es sich handelt. Der weltliche Stoff schließt einen kirchlichen Auftraggeber nicht aus, wie sich anhand des Beispiels des Bischofs Kuno von Falckenberg, der die weltliche Schrift *Der Welsche Gast* von Thomasin von Zerclaere in Auftrag gab, nachvollziehen lässt.⁸ Durch das Erstarken des Bürgertums traten dessen Vertreter ebenfalls als Auftraggeber in Erscheinung. Ihr Interesse galt unter

⁶ Menhardt 1960, Unterkircher 1957, S. 81.

⁷ Schwarzingen 1969, S. 1.

⁸ Könitz 2008.

anderem der Darstellung von profanen Inhalten, deren adlige Protagonisten sie in einer märchenhaften Welt darstellen ließen.⁹

Mit größter Wahrscheinlichkeit handelt es sich wohl um eine Auftraggeberschaft aus dem höfischen Umfeld. Diesbezüglich ist die Funktion der Texte hervorzuheben, ein modellhaftes Abbild des Adels zu schaffen, um daran reale Spannungen und Konflikte im fiktiven Kontext exemplarisch durchzuspielen. Demzufolge wurden die Texte höfischer Literatur „zur Lenkung und Disziplinierung der persönlichen Absichten einzelner Familienmitglieder eingesetzt“.¹⁰ Die in Cod.2675* hervorgehobene Idealisierung der Königin neben der Thematisierung des problematischen Verhaltens des Königs, legt die Ausrichtung auf ein weibliches Publikum nahe¹¹. Aufgrund der Tatsache, dass Literatur nicht nur von Frauen rezipiert wurde, sondern sie ihnen darüber hinaus eines der wenigen Felder bot, in denen sie als Auftraggeberinnen in Erscheinung traten, ist gleichermaßen eine weibliche Auftraggeberin anzunehmen.¹²

Die Handschrift Cod.2765* ist eine von vierundzwanzig noch heute erhaltenen Abschriften, die in einem Zeitraum zwischen circa 1400 und der Mitte des 17. Jahrhunderts entstanden sind.¹³ Der Inhalt rekurriert auf eine Erzählung des Dichters Schondoch, über dessen Leben am Ende des 14. Jahrhunderts lediglich vage Angaben überliefert sind.¹⁴ Seine Herkunft ist wahrscheinlich im ostallemannischen Gebiet anzusiedeln, von wo aus er Verbindungen zum Bodenseeraum unterhielt.¹⁵ Sibylle Jefferis formuliert die Mutmaßung, dass der Dichter durch die Österreichischen Lande gezogen und somit selbst an der Textverbreitung des Inhaltes teilhatte.¹⁶ Die Leithandschrift der heute erhaltenen Textversionen befindet sich in der Staats- und Universitätsbibliothek in Bremen (Msb 0042-02), die wie alle übrigen an ihr orientierten Abschriften nicht illuminiert ist.

⁹ Stammeler 1962, S. 137f.

¹⁰ Fajen 2003, S. 205 f.

¹¹ Speckner 1995, S. 98; Zur Rolle des Entstehungskontexts siehe III. 6. a)a), S. 52-60.

¹² Bumke 1979, S. 231-247.

¹³ Bumke 1979, S. 822, Jefferis 1999, S. 210 ff.

¹⁴ In seinem zweiten Werk, dem ‚Litauer‘, finden sich Hinweise auf seine Autorschaft, vgl. Hintz 1908, S. 1.

¹⁵ Arnold 1992, Sp 820f, Strippel 1978, S. 22.

¹⁶ Jefferis 2003, S. 163.

Die einzige Ausnahme bildet die Wiener Cod.2675*. Dessen nichtfigürlicher Buchschmuck ist spärlich und auf die Eingangsinitiale in einfachem, blau-rotem Fleuronné beschränkt. Demgegenüber ist die figürliche Ausstattung überraschend reich gestaltet: Auf den Folios 2v bis 8r befindet sich jeweils eine halbseitige Streifenminiatur und fol.1v wird von einem ganzseitigen Bild geschmückt. Alle Deckfarbenillustrationen sind mit einem roten Rahmen umfasst, der eine perspektivische Räumlichkeit der Leisten andeutet. Die Bilder zeigen oft starke Gebrauchsspuren wie Knicke und einige abgeriebene Stellen. Besonders sind die Bereiche um die Köpfe der Figuren betroffen, wie das Beispiel des Gesichtes des Königs zeigt, dessen Züge nachträglich mit Tusche grob eingezeichnet wurden. Dies ist in Zusammenhang mit der Textrezeption zu bringen, bei der wiederholt auf die Protagonisten gedeutet und ihre gemalten Gesichter mit Fingern berührt wurden.¹⁷

2.2. Die Erzählung

Um ein besseres Verständnis der Bildinhalte zu ermöglichen, gibt die folgende Zusammenfassung den Verlauf der Erzählung wieder.

In der einleitenden Exposition der Figuren werden der König von Frankreich, seine tugendhaft und makellos schöne Gattin sowie der am Hof einflussreiche Marschall vorgestellt. Der Verlauf der Handlung beginnt mit dem erfolglosen Liebeswerben des Marschalls um die Königin (Abb.1). Um für seine Machtposition gefährdende Konsequenzen zu vermeiden, versucht der Marschall die Königin mundtot zu machen. Während sich der Königin seiner Gewohnheit entsprechend auf einen morgendlichen Jagdausflug begibt, legt der Marschall den noch schlafenden Hofzwerg zu der ebenfalls noch schlafenden Königin ins Bett. Unverzüglich klagt er die Frau bei ihrem Ehemann des Ehebruchs an (Abb.2), woraufhin der König wutentbrannt ins Schloss zurückkehrt, die beiden Schlafenden im Bett findet und den Zwerg tötet. Die Königin soll ebenfalls getötet werden, doch kann dies durch das Eingreifen des zufällig anwesenden Markgrafen Leopold von Österreich verhindert werden. Ein Ritter soll die schwangere Königin in die Verbannung bringen. Um die Aufdeckung seines Vergehens zu verhindern, versucht der Marschall die beiden auf dem Weg in den Wald umzubringen. Während es ihm gelingt,

¹⁷ Schwall-Hoummady 1999, S.23 f.

den Ritter zu töten, kann die Königin allerdings ins Unterholz fliehen, in der Hütte eines Köhlers Unterschlupf finden und ihr Kind gebären. Zum Lebensunterhalt fertigt sie Handarbeiten an, die der Köhler auf dem Markt in Paris verkauft. Kurz nach der Ermordung des Ritters, kehrt dessen Hund an den Hof zurück, wo er den Marschall mehrmals heftig anfällt. Wiederum ist es der Markgraf Leopold, der die Situation zu deuten weiß und einen Zweikampf zwischen dem Tier und dem Marschall herbeiführt. Der Mann unterliegt dem Hund und gesteht dem König sein Vergehen der Verleumdung, woraufhin der König ihn töten lässt. Nach der Aufklärung des Missverständnisses beginnt die Suche nach der Königin. Durch eine Krämerin, die die Arbeiten der Königin auf dem Markt erkennt, trifft der König auf den Köhler, der ihm den Weg in den Wald zur Königin weist. Vor der Köhlerhütte findet sich das Königspaar wieder und versöhnt sich, wonach alle ins Schloss zurückkehren.

2.3. Kulturgeschichtlicher Kontext

Diese Erzählung der Königin von Frankreich stammt aus dem Bereich des höfischen Romans,¹⁸ wobei sich Bezüge zum Stoffkreis des hochmittelalterlichen Chanson-de-geste¹⁹ erkennen lassen, die unter anderem die Sage der von Kaiser Karl verstoßenen Tochter Sibilia thematisieren.²⁰ Die Parallelen beschränken sich jedoch laut Jefferis auf wenige übereinstimmende Motive und können aufgrund dessen nicht als direkte literarische Vorlage herangezogen werden.²¹ Ebenfalls lassen sich Verbindungen zu anderen Novellen ziehen, die aus Italien und Frankreich stammen.²² Die Thematik des (vermeintlichen) Ehebruchs verweist auf eine Beziehung zu den Decamerone-Erzählungen. Die reiche Ausstattung ihrer Abschriften zu Beginn des 15. Jahrhunderts verweist auf den hohen Beliebtheitsgrad dieser Texte beim adeligen Publikum.²³

Weiterhin bringt die Thematisierung der idealisierten Tugendhaftigkeit der Königin die Geschichte in Relation zu Heiligensagen beispielsweise der Legende der heiligen Genovefa

¹⁸ Die Thematik des vermeintlichen Ehebruchs wird beispielsweise von Wolfram von Eschenbach im Parzival am Beispiel Jeschute und Orilus bearbeitet, vgl. Spiewok 2004, Bd I, 3, 132 ff.)

¹⁹ Norbert H. Ott gliedert diesen Stoffkreis und gibt dem Stoff der Königin von Frankreich eine eigene Gruppe, vgl. Ott 1975, S. XIX.

²⁰ Arnold 1992, Sp. 822.

²¹ Jefferis 2003, S. 165.

²² Schwarzingen 1969, S. XVII, Jefferis 1999, S. 210f.

²³ Schwall-Hoummady 1999.

von Brabant. Deren Handlungsstrukturen weisen zahlreiche Gemeinsamkeiten mit der Geschichte der Königin von Frankreich auf: Die heiligen. Genovefa gerät ebenfalls in Verdacht des Ehebruchs, woraufhin sie von ihrem Ehemann verstoßen wird und gleichsam der Königin von Frankreich im Wald überleben kann, bis die Verleumdung aufgeklärt wird.²⁴ Der Stoff der verleumdeten Königin erlangt nach seiner Verbreitung im späten Mittelalter an weitreichender Bedeutung und genießt bis ins 19. Jahrhundert große Beliebtheit

Die Bezeichnung einer Assistenzfigur als ‚Markgraf Leopold‘ meint keine konkrete historische Persönlichkeit. Vielmehr ist aus literaturwissenschaftlicher Sicht anzunehmen, dass eine der typisierten Figuren der Novelle durch den Namen einer historischen Persönlichkeit konkretisiert wurde, um die dargestellten idealisierten Eigenschaften zu personifizieren.²⁵ Daneben können ebenfalls politische Gründe von Bedeutung gewesen sein, diesbezüglich konstatiert Jefferis: „Für den Adel geschrieben, trug diese Erzählung über die Gerechtigkeit des Hauses Österreich anscheinend absichtlich dazu bei, die Habsburgische Hausmacht in der Zeit Friedrichs V. in vielen deutschen Landen anzupreisen.“²⁶

²⁴ Keller 2001, S.247f. Zur Verbindung von höfischem Roman und Heiligen Vita, siehe Pearsall 1975, S. 121-137.

²⁵ Brinker-von der Heyde 2002, S. 20.

²⁶ Jefferis 2004, S. 120.

3. Datierung

Im folgenden Kapitel wird die Problematik der zeitlichen und stilistischen Einordnung der Schondoch-Handschrift dargestellt, die seit dem Ende der 1920er Jahre ins kunsthistorische Interesse gerückt ist. Zu Fragen der Datierung und Lokalisierung haben sich zwei Richtungen der Forschermeinungen entwickelt, deren eine sich auf den Erkenntnissen Otto Pächts gründet. Ihm zufolge ist eine Einordnung des Bildzyklus des Cod.2675* im Umkreis des Meisters der St. Lambrechter Votivtafel und Wien mit seinem künstlerischen Umfeld als Entstehungskontext wahrscheinlich.²⁷ Im Gegensatz dazu stellen Otto Benesch²⁸ und seine Nachfolger²⁹ die Bezüge zur Salzburger Buch- und Tafelmalerei der 1430er Jahre heraus. Karl Oettinger verbindet diese beiden Meinungen und betont die Verwandtschaft eines Salzburger Meisters zum Wiener Stil.³⁰ Diese Thesen werden im nachstehenden Teilabschnitt skizzenhaft dargestellt und am Ende anhand eines eigenen Datierungsansatz kritisch betrachtet.³¹

3.1. Forschungsstand

Otto Pächt arbeitete 1929 über die *Österreichische Tafelmalerei der Gotik*, wobei er den Meister der *St. Lambrechter Votivtafel* (Abb. 9) in den Umkreis der Wiener Schule einordnet.³² In einer Liste führt er die Werke dieses Meisters an, wie auch die „nahestehenden Miniaturen der Handschrift Cod. 2675* der Wiener Nationalbibliothek und eines Innsbrucker Speculum Humanae Salvationis von 1430 in der Madrider Nationalbibliothek“ (Abb.10).³³ Jedoch bleiben in seinen Ausführungen konkrete Argumente für die Begründung seiner Zuschreibung ungenannt. Charlotte Ziegler nimmt diese These knapp fünfzig Jahre später wieder auf und ordnet die Handschrift ebenfalls in

²⁷ Pächt 1929, S. 69 f.

²⁸ Benesch 1930, S. 155.

²⁹ Stange 1960, S. 14, Schmidt, 1967, S. 134-178 und 1986, S. 417, Holter 1972, S. 221, Mazal 1973, S. 123 sowie Mazal 1975, S.90.

³⁰ Oettinger 1938, S. 105-107.

³¹ Vor allem in der älteren Literatur werden die Meinungen oft sehr hypothetisch aufgeführt. So muss auch die Darstellung der zitierten Argumente in dieser Arbeit lückenhaft bleiben.

³² Pächt 1929, S.10ff.

³³ Pächt 1929, S. 69f.

den innerösterreichischen Raum, mit Einflüssen aus der böhmischen Buch- und Tafelmalerei ein.

Nach ihrer Meinung „ist eine Beziehung zu einer Gruppe von Wiener Arbeiten festzustellen, nämlich zum Oeuvre des Meisters der St. Lambrecht Votivtafel. Der Tafel verwandt sind die Schlachtenszene, das Repertoire der Figuren (Schutzmantelmuttergottes links im Bild) sowie die Gestaltung von Physiognomie-Formen [...]. Das Interesse für den Erzählstil und die sehr lebhaft Schilderung des Inhaltes, die im Dialog der Figuren ein raumbezogenes Spannungsverhältnis erzeugt, weisen die Handschrift von ihrem Genre her als nächstverwandtes Beispiel im österreichischen Raum zum ‚Trojanischen Krieg‘ des Martinus Opifex (Abb.11) aus.“³⁴

Zusätzlich sieht sie die Illustrationen der *Geschichte der Königin von Frankreich* in engem Bezug zu Miniaturen einer Handschrift des *Jüngeren Titarel* des Albrecht von Scharfenberg (München, BSB, Cgm.8470, um 1430) und denen einer *Historia Scholastica* (Wien, Albertina Kupferstichsammlung, Inv.Nr: 31.036, Fach II, 1A, um 1420 – 1430, Abb.12) sowie zu einer *Pottenstein-Handschrift* (München, BSB, Cgm.254), die sie zu einer Datierung um 1430 und einer Lokalisierung im niederösterreichischen Raum um Wien zusammenführt.³⁵

Die zweite Forschungsrichtung geht von den Arbeiten Otto Benesch aus, der 1930 die Annahme formuliert, die Miniaturen der Schondoch-Handschrift in nahen Umkreis oder direkt in der Werkstatt des Meisters der Rauchenbergischen Votivtafel (Abb. 13) anzusiedeln. Hinsichtlich bestimmter stilistischer Übereinstimmungen hebt er eine nahe Verwandtschaft zu der Figurenauffassung der Berliner *Epiphanie* (Ab.14) hervor, die dem Umfeld des Meisters der Rauchenbergischen Votivtafel zugeordnet wird.³⁶

Diese Meinung wird zunächst von Alfred Stange in der *Deutschen Malerei der Gotik* 1960 aufgegriffen. Er erkennt ebenfalls eine Nähe zum Meister der Rauchenbergischen Votivtafel aufgrund der Formbehandlung, der Typen, der Farbgebung sowie hinsichtlich der Anlage und Ausführung der Miniaturen, die der Komposition von Tafelbildern in besonderem Maße ähnelten. Die Analogie ist seiner Ansicht nach derartig relevant, dass er die

³⁴ Ziegler 1977, S. 88f.

³⁵ Ziegler 1983, S. 183-190, sowie ebd., 1988, S. 33 f und ebd., 1980 S.1 (Anm. 3).

³⁶ Benesch 1930, S. 172ff.

Schondoch-Illustrationen als ein Frühwerk diesem Meister zuschreibt. Aus einem Vergleich mit einem Missale aus Salzburg (St. Peter, Cod.A IX, 3 um 1432), erkennt er in den zarten und spielenden Formbewegungen, der unplastischen Modellierung und dem vornehmen, reservierten Gesichtsausdruck der Figuren eine stilistische Differenz, aufgrund derer Stange die Miniaturen der Königin von Frankreich zu Beginn des 15. Jahrhunderts datiert.

Bei der Beschreibung der Illustrationen des Cod.2675* betont er die selbständige Bildgestaltung und zeigt gleichzeitig die Einflussnahme internationaler Strömungen auf:

„Seine Architekturen sind italienischen oder französischen Miniaturen entnommen, Holzhütten und Burgen aber auch seiner Heimat entliehen. Französische Handschriften der Jahre um 1400 und die Wenzelshandschriften müssen ihm bekannt gewesen sein.“³⁷

Wenige Jahre später führt Gerhard Schmidt die Handschrift im Katalog zur Ausstellung *Gotik in Österreich* auf. Er verortet den Illuminator ebenfalls im salzburgischen Raum und im Umkreis des Meisters der Rauchenbergischen Votivtafel. Er begründet die Zuordnung anhand der lockeren Malweise, die Ähnlichkeiten zur Berliner *Epiphanie* (Abb.14) aufweisen würde, die bereits von Benesch als Vergleich angeführt wurde. In der Gestaltung der Bildbühne erkennt er oberitalienische und französische Einflüsse, wohingegen die Zypressen der Landschaft seines Erachtens auf die in Salzburg um 1430 illuminierte *Grillinger-Bibel* (München, BSB, Clm.15.701, Abb.15,16) verwiesen³⁸. Allerdings schränkt Schmidt 1986 seine Argumentation wieder ein, indem er die Ausstattung der Königin von Frankreich aus einem direkten Entstehungszusammenhang mit dieser Bibel löst und stattdessen auf gemeinsame Anleihen beim Meister des Pfarrwerfener Altars hinweist. Zeitlich ordnete er sie nun früher als die *Grillinger-Bibel* der 1430er Jahre ein:

„Seine [des Meisters der Rauchenbergischen Votivtafel, Anm. C.W.] betont feingliedrigen Heiligenfiguren tragen den ‚Schönen Stil‘ noch in einer sehr reinen Form vor und werden deshalb spätestens um 1415/20 anzusetzen sein; die Schondoch-Handschrift jedoch ist eine etwas jüngere Arbeit die bereits die Figurentypen des dritten Jahrzehnts zeigt.“³⁹

Kurt Holter betont hingegen die Zugehörigkeit der Schondoch-Handschrift in eine Gruppe von Salzburger Handschriften, die er in den Umkreis sowie in der Nachfolge der

³⁷ Stange 1960, S. 14.

³⁸ Schmidt 1967, S.73 f.

³⁹ Schmidt 1986, S. 417.

Grillinger-Bibel ansiedelt.⁴⁰ Er verzichtet jedoch auf eine präzise regionale Zuordnung und datiert die Miniaturen der Königin von Frankreich noch später als Schmidt in die Jahre um 1430.⁴¹

Diese Datierung wird von Otto Mazal wiederum in Frage gestellt, während er Stanges Argumentation einer Entstehung zu Beginn des 15. Jahrhunderts als eine zu frühe Einordnung betrachtet. Doch zieht er ebenfalls stilistische Bezüge zu der Salzburger Buchmalerei und zeitgenössischen Bibelparaphrasen. Des Weiteren übernimmt er die These von Stange bezüglich der Einflussnahme oberitalienischer und französischer Miniaturen um 1400 auf die Miniaturen des Cod.2675*.⁴²

Karl Oettinger bezieht sich ebenfalls auf eine enge stilistische Beziehung der Schondoch-Handschrift zum den Werken des Meisters der Rauchenbergischen Votivtafel (Abb. 13) sowie zu den Dekorationen des *Nonnberger Faldistoriums*. Infolge dessen bezeichnet er den Illuminator des Cod.2675* als einen Altersgenossen der beiden Maler Hans von Tübingen und den Meister der Darbringung. Entsprechend der Argumentation Pächts verweist Oettinger ebenfalls auf die motivischen Ähnlichkeiten mit der *Votivtafel von St. Lambrecht*. Diesbezüglich sind die Beispiele der dynamischen Pferdedarstellungen oder der Realismus der Schergentypen sowie des Köhlers der Handschrift anzuführen. Zusätzlich hebt er eine stilistische Verwandtschaft zwischen der Illustration des Cod.2675* und des vermutlich in Wien entstanden *Speculum Humanae Salvationis* (München, BSB, Ms.B19 V 25/7, fol.31v, Abb.10) hervor. Oettinger interpretiert die Figurengestaltung der Königin als ein Merkmal für eine Verbindung von Salzburger und Wiener Einflüssen. Hinsichtlich dessen kündigt sie „die für Salzburg seit 1430 bezeichnende Ruhe und Isolierung der Einzelfigur an, die etwa alle der gleichen Werkstatttrichtung gehörigen Fensterscheiben in St. Leonard und St. Andrä in Lungau um 1434 bestimmt.“⁴³ Anhand diesen Glasmalern unterstützt er seine

⁴⁰ Holter 1972, S. 220-226; Zu dieser Gruppe zählt Holter desweiteren: Nicolaus Cander de Cupito, Liber vionum (Salzburg UB, M I 24, Salzburg, 1410), Nicolaus de Lyra, Evangelienerklärung (Wien, ÖNB, CPV. 3676, Salzburger Umkreis, 1415), Breviarium Salisburgense ad usum Canoniconum Seccoviensium (Graz, UB, cod. 1424, Seckau (?), um 1430, Missale Salisburgense für Seckau (Graz, UB, Cod 716, Salzburg, um 1440), Petrus Comestor, Historia scholastica (Wien, ÖNG, Cpv. 2774, Salzburg, 1448), Psalter für Herzog Sigismund von Tirol (Wien, ÖNB, Cpv. 1852, Salzburg, um 1450), Speculum humanae salvationis, (München, BSB, Cgm. 534, Salzburg um 1450-1460), Missale Salisburgense (Wien, ÖNB, Cpv. 1798, Salzburg, nach 1460), Deutsche Bibelübersetzung (München, BSB, Cgm. 502, 503, Salzburg, dat. 1460).

⁴¹ Wohlgemuth 1972, S. 220.

⁴² Mazal 1973, S. 123.

⁴³ Oettinger 1938, S.105 f.

These einer Verbindung der beiden regionalen Schulen, aufgrund dessen keine klare Zuordnung zu einer der beiden regional unterschiedlichen Schulen zu treffen ist:

„Die Frage muss also noch offen bleiben, ob sie nicht zumindest zeitweise in Salzburg tätig gewesen und so als Vermittler jener besonders intensiven Ausstrahlung gewesen sein könnten, die um 1430 von Niederösterreich dort hingegangen scheint.“⁴⁴

3.2. Eigener Datierungsansatz

Im Rahmen der Recherche wurde deutlich, dass keine dieser Thesen ohne Einschränkung zu übernehmen ist. Aufgrund dessen werden die vorliegenden Vorschläge zur zeitlichen sowie regionalen Verortung kritisch diskutiert und ein eigener Datierungsansatz vorgestellt. Hierbei stellt sich die Problematik der geringen Erschließung der Salzburger Buchmalerei des 15. Jahrhunderts. Zu diesem Bereich existiert kein umfassendes Überblickswerk; lediglich Ernst Frisch verfasste eine kurze Abhandlung, in der er einige Werke aus Salzburg zusammenstellte.⁴⁵

Die Miniaturen des Cod.2675* zeichnen sich durch die starke Dynamik der Figuren und die im Vergleich zu zeitgenössischen Werken der österreichischen Malerei überzeugende Suggestion einer Tiefenräumlichkeit aus. Diese Kriterien wurden jedoch unzureichend in die bisherigen Analysen mit einbezogen, so dass es sinnvoll erscheint, hinsichtlich dieser Kategorien die Datierungsansätze zu erweitern.

Außerdem müssen Unterschiede der Darstellungen innerhalb des ganzen Kodex berücksichtigt werden, um die stilistischen Argumente zur Bestimmung der Datierung beurteilen zu können. Die Gestaltung der Illustration auf fol.1v (Abb.1) unterscheidet sich stilistisch von den Kompositionen der folgenden Bilder. Eine solche Differenz ist in der Detailausführung der Gesichter zu beobachten. Während das Gesicht der Königin in der Malerei auf fol.3r bis hin zu zarten Schattierungen der Gesichtszüge und den emporgezogen Augenbrauen ausgearbeitet ist, weist die Mimik der Figur auf fol.1v eine flächigere Behandlung des Gesichtes auf. Neben einem unterschiedlichen Gestaltungsansatz

⁴⁴ Oettinger 1938, S.107.

⁴⁵ Frisch 1949.

liegt der Grund für diese gröbere Formbehandlung möglicherweise in dem angegriffenen Zustand der Handschrift. Allerdings kann die Ungenauigkeit der Figuren in Folio eins auch auf die bereits erwähnten Gebrauchsspuren zurückzuführen sein, durch welche die obere Farbschicht abgerieben wurde. Dies zeigt sich beispielsweise am Gesicht des Marschalls, dessen Gesicht derart unkenntlich geworden war, dass man dessen Konturen später mit Tusche grob nachzeichnete.

Zusätzlich ist eine unterschiedliche Gestaltung der Körperproportion zu beobachten. Im Vergleich zu den Figuren in den übrigen Bildern ist beispielsweise der Körper der Königin in der Illustrationen auf fol.1v in einer stärkeren Drehung und größeren Längung gestaltet. Diese Resultate führen zu der Annahme, dass es sich bei dem Maler der ersten Miniatur um eine andere Person handelt als bei den folgenden Illustrationen. Aufgrund der Beobachtung, dass die Farbtöne innerhalb aller Bilder übereinstimmen und für die erste Illustration keine neue Lage eingebunden wurde, kann man von einer größeren zeitlichen Differenz zwischen den beiden Händen absehen und die Entstehung der Ausstattung der Handschrift in einer Werkstatt annehmen. Eine weitere Begründung der Stilunterschiede erschließt sich über die Komposition der Bildseite (fol.1v). Die perspektivische Gestaltung der Architektur ist in einigen Details wie der Anordnung der Zimmerecken inkorrekt ausgeführt. Dies lässt die Vermutung zu, dass der Buchmaler nach einer Vorlage arbeitete, die auf das Hochformat der Miniatur übertragen wurde und infolge dessen mussten die Verhältnisse der Architektur wie der Figuren ebenfalls verändert und entsprechend gelängt werden.

Aufgrund dieser Schlussfolgerung ist die Datierung mittels einer Stilanalyse der Figurenauffassung innerhalb der Illustrationen der Folios 2v bis 8r auszurichten. Aus der Argumentation der unterschiedlichen Thesen konnte jedoch nicht erschlossen werden, ob die Kunsthistoriker diesbezüglich eine Unterscheidung trafen noch an welcher Figurengestaltung sie sich für ihre Datierungsvorschläge orientierten.

Die These von Stange bezüglich seiner Datierung der Handschrift am Anfang des 15. Jahrhunderts bis circa 1410 lässt sich anhand eines Vergleiches mit Werken der französischen Buchmalerei jener Zeit wie beispielsweise mit einer Miniatur aus dem französischen *Roman der Tafelrunde* (ÖNB, Cod.2537, fol.4r, ca. 1400-1410, Abb. 17) nachvollziehen. Die beiden Werke entsprechen sich hinsichtlich der dynamischen, im

Raum stehenden Figuren, der perspektivischen Staffellung der Bäume sowie der Anordnung der Pferde in der Bildtiefe. Laut der Auffassung Beneschs ist eine unmittelbare Übertragung der französischen Bildideen auf die Wiener und Salzburger Werke möglich, da die österreichischen Vorlande bis weit in den Westen reichten.⁴⁶ Aus einem Vergleich der Miniaturen des Cod.2675* mit Werken der österreichischen Buch- und Tafelmalerei, erbrachte die meisten Übereinstimmungen mit Stücken aus dem Zeitraum zwischen 1420 und 1430er Jahre. Demzufolge erscheint Stanges frühe Datierung eher unwahrscheinlich.

Ein stilistisch und motivisch sehr nahes Werk stellt eine Illustration in einer *Historia scholastica* von Petrus Comestor dar, die in den Jahren zwischen 1420-1430 in Wien entstanden ist. Die Darstellungen einer männlichen Figur auf fol.44r (Abb.12) und des Marschalls auf fol.2v (Abb.2) weisen auffällige Ähnlichkeiten hinsichtlich der Beinstellung und der Kleidung auf. Eine besondere Entsprechung wird durch einen Vergleich der Frauenfiguren am linken Bildrand des Beispiels aus der *Historia scholastica* mit der fliehenden Königin auf fol.4r (Abb.4) ersichtlich. Die rechte der beiden Damen hält in gleicher Weise wie die Königin den Oberrock mit nach unten überkreuzten Armen erhoben. Des Weiteren scheint der Faltenwurf des Rocksauums der Königin, der ein Stück des Beines entblößt, annähernd identisch gestaltet wie das Gewand der anderen Dame in der Illustration des Vergleichsbeispiels.

Diese überzeugende Darstellung der Flucht der Königin wird durch eine räumliche Einfügung der Figur zwischen die Bäume weiter gesteigert. Die perspektivische Einbindung vollzieht der Maler kontinuierlich, wie anhand der Gestaltung des Ritters im linken Bildteil der Miniatur auf fol.7v (Abb.7) deutlich wird, in die Darstellung der Bewegung des Pferdes aus dem Wald in den Bildvordergrund nicht flüssig erscheint.

Im Rahmen der Datierung wird häufig die *Votivtafel von St. Lambrecht* (Abb.9) als aussagekräftiges Vergleichsbeispiel, hinsichtlich der Pferdedarstellungen in diesem wie im Werk des Cod.2675*, aufgeführt.⁴⁷ Ein erneuter Vergleich macht jedoch deutlich, dass die Gestaltung in den Miniaturen naturalistischer erscheinen als die entsprechenden Ausführungen des Meisters von St. Lambrecht. Er stellt die Bewegung der Pferde mittels einer schematisierten Anordnung der parallelen Vorderläufer dar, wohingegen die Gestaltung der Pferde in der Illustration auf fol.4r (Abb.4) einen natürlichen

⁴⁶ Benesch 1930a, S.72.

⁴⁷ Eine regionale Zuschreibung des Meisters der St. Lambrechter Votivtafel ist bis in die neuere Forschung sehr umstritten, vgl. Theisen 1990, S. 1-15 sowie Biedermann 2002.

Bewegungsablauf suggeriert. Zusätzlich weisen die Konzeptionen auf der Votivtafel nur in Ansätzen die Konstruktion einer Tiefenräumlichkeit auf, die in den Bildlösungen der Handschrift überzeugend evoziert wird. Diesbezüglich werden die Gestalten in den Miniaturen mittels perspektivischer Verkürzungen plausibel in den Bildraum eingebunden, wie sich an der Darstellung der entgegenstrebenden Bewegungen der Pferde auf fol.2v (Abb.2) besonders augenfällig wird.

Gegenüber der Bezugnahme auf die *Votivtafel von St. Lambrecht* bietet der Vergleich mit dem Tafelbild *Christus in der Trauer* (Abb.18) offensichtlichere Übereinstimmungen. Oettinger schreibt dieses Werk dem Meister der Darbringungen zu, den er in Wien verortet. Die Vorschläge innerhalb der jüngeren kunsthistorischen Forschung schließen jedoch eine Einordnung des Tätigkeitsbereiches dieses Malers in die Steiermark oder Wien nicht aus.⁴⁸ Gleichfalls variieren die Thesen zur Datierung zwischen nach dem Vorschlag Schmidts in die Zeit um 1420 und 1430 wie von Pächt und Oettinger angenommen wird.⁴⁹

Im Hintergrund der Szene mit Christus, Maria und Johannes vor dem Kreuz ist ein Mann zu sehen, der durch ein Stadttor tritt. Eine solche Bewegung in den Tiefenraum entspricht den Konzeptionen der Handschrift. Des Weiteren ist die Gestaltung der Architektur mit jener in der Miniatur auf fol.8r (Abb.8) vergleichbar, indem die Gebäudeteile durch eine glatte Wandgestaltung sowie stilisierter Fenster und Zinnen charakterisiert werden. Eine zusätzliche Gemeinsamkeit ist hinsichtlich der Raumauffassung zu beobachten. In beiden Bildern sind die Figuren nicht auf einer Bodenlinie sondern innerhalb einer räumlichen Fläche angeordnet. Dieser Eindruck der Tiefenräumlichkeit wird durch sphärische Schattierungen und einer perspektivischen Abschrägung der Raum gliedernden Elemente, beispielsweise die gestaffelten Bäume auf fol.4r beziehungsweise die Stadtmauer im Tafelbild, unterstützt. Während die christliche Szenerie am Horizont fortschrittlicher mit mehreren gestaffelten Bergketten begrenzt wird, greift der Buchmaler auf die schlichtere Gestaltung mittels einer Hügelkette zurück. Abschließend sind die Analogien der Landschaftsgestaltung wie die Bergkuppen und Bäume zu nennen.

⁴⁸ Trattner 2000, S. 544.

⁴⁹ Schmidt 1966, S. 12 und Pächt 1929, S. 10 ff, Oettinger 1938, S. 71f.

Aufgrund von Ähnlichkeiten hinsichtlich der Figurenauffassung des Cod.2675* ordnet Schmidt die Miniaturen dem Umkreis des Salzburger Meisters der Rauchenbergischen Votivtafel zu. Die Körper der Heiligen auf der Votivtafel (Abb.13) wirken durch den kompakten Umriss eher massig, obgleich sie im Kontrapost stehen und ihre Körper sich weich geschwungen unter den Gewändern abzeichnen. Diese Körperauffassung weist Bezüge zu jener der Figuren in der Miniatur auf fol.1v (Abb.1) auf, deren Bewegung ebenfalls in einer weichen Linie verläuft; wohingegen sie sich von den Körperproportionen der Figuren der übrigen Illustrationen unterscheidet. Die Standfiguren wirken im Vergleich zu den Heiligen der Votivtafel viel statischer und von einer geraden Linie bestimmt, wie es am Beispiel des Königs und des Markgrafen Leopold im Bild auf fol.6v (Abb.6) deutlich wird. Ein weiterer Vergleich zwischen den Heiligen und den dynamischen Figuren macht wiederum eine Differenz sichtbar. Diese drückt sich durch die idealisierte Form der Figurenkonzeption der Votivtafel und einer naturalistischeren und kantigeren Gestaltung innerhalb des Kodex aus. Diesbezüglich ist die spezifische Funktion der beiden Werke zu unterscheiden. Während die Heiligen der Votivtafel als Unterstützung der Kontemplation dienen, soll mittels sichtbarer Handlungen der profanen Figuren dem Leser ein konkreter Textinhalt vermittelt werden.

Stange bezieht sich ebenfalls auf das Kriterium der Figurenauffassung und setzt seinen Vergleich zu den Illustrationen der *Wenzelsbibel* (Abb.19). Wie schon bei Schmidt scheint die Argumentation auf die Figurengestaltung der Miniatur auf fol.1v zu rekurrieren. Lediglich der geschwungene Körper der Königin in dieser Szene weist Ähnlichkeiten zu den Proportionen der Figuren, deren Körper in vergleichbarer Weise gelangt wurden, wie beispielsweise in der Darstellung Gottes im Moment der Erschaffung Eva auf fol.4r sichtbar wird.

Die Faltendarstellung variiert in der Illustration der Handschrift sehr stark, so dass sich eine Auswertung nur bedingt für eine stilistische und daraus folgende zeitliche Einordnung eignet. Hinsichtlich des Realismus und Detailreichtums der gesamten Gestaltung liegt die Vermutung nahe, dass mittels einer divergierenden Darstellung der Falten die Suggestion unterschiedlicher Stoffe erzielt werden sollte. Dies macht beispielsweise die Miniatur auf fol.6v (Abb. 6) deutlich: Das pelzverbrämte schwere Gewand des Königs ist durch gerade Falten charakterisiert, die einem älteren Stil ähneln. Im Gegensatz dazu ist das vermutlich

leichtere Material der Bekleidung des Köhlers durch stärker bewegte Formen am rechten Oberarm und am Rockschoß dargestellt.

Zusätzlich liefert eine Einordnung der Mode des Kleidungsstils Hinweise für eine mögliche Datierung. Die Gewänder der Figuren in den Miniaturen zeigen Parallelen zu Bekleidung der 1420er Jahre. In der Miniatur der *Historica Scholastica* (Wien, Albertina, Wien 1420-1430, Abb.12) ist die Figur des Königs Salomon wie die des Marschalls mit spitz zulaufenden Schuhen und einem kurzen Rock (sog. Tappert), der bis über die Knie reicht, ausgestaltet. Bei beiden Figuren wird er von einem tief sitzenden Gürtel gehalten, dessen eckige Dekoration der Gewandgestaltung des Marschalls in dem Bild auf fol.1v (Abb.1) ähnelt. Auf der Illustration der Marktszene auf fol.6v (Abb.6) tragen der Köhler und der Diener hinter dem König vergleichbare kurze Röcke wie der zweite Mann hinter Salomon. Dieser Kleidungsstil entspricht der aus Burgund stammenden Mode der 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts. Infolge dessen verkürzte sich um 1430 die Länge des Tapperts auf knappe Knielänge, wie sie in der Miniatur (Abb.6) gezeichnet ist. Ebenso zeittypisch sind die Gewänder mit ausgestellttem Schoß, die tief auf der Hüfte gegürtet sind. Die eckige Ornamentierung der Gürtel in den Illustrationen könnte eine stilisierte Variation der damals modischen Plattengürtel darstellen.⁵⁰

Die Architektur des Eingangsbildes auf fol.1v (Abb.1) zeigt eine Raumansicht durch zwei Bögen, die in einen freihängenden Abschluss enden. Nach hinten schließt sich ein zweiter Raum an. Die Wandöffnung nach links gibt den Blick frei in ein Schlafzimmer, eine zweite Öffnung rechts ermöglicht den Blick nach draußen. Eine sehr ähnliche Raumkonstellation findet sich bei der Handschrift *Der Renner* (Abb.20), der 1426 in Wien oder Salzburg geschaffen wurde.⁵¹ Die Kapitelle und Basen sowie ein stufenartiger Abschluss nach vorne stimmen exakt mit den Formationen der Königin-Miniatur überein. Im Umkreis des Renners arbeitete auch der Meister Michael, zu dessen Werk sich weitere Parallelen zur Bildgestaltung des Cod.2675* aufzeigen lassen: Beide Maler verwenden ein ungewöhnliches, leuchtendes Blau, eine Bettkonstruktion mit überwölbendem Kopfteil sowie die häufige und detailreiche Abbildung von Alltagsgegenständen.⁵²

⁵⁰ Loschek 1994, S. 37 und 218.

⁵¹ Roland/Klein 2009.

⁵² Rischpler 2009, S. 5 ff.

Die auffällige Deckenornamentierung der Raumgebilde in den Architekturdarstellungen auf fol.1v, fol.2v sowie fol.3r (Abb.1,2,3) im Cod.2675* durch diagonal geteilten Rauten stellen eine wenig gebräuchliche Form der Gestaltung dar, die in Initialen einer Preßburger Handschrift (Budapest, Széchényi Nationalbibliothek, Cod.lat.216, etwa 1430, Abb.21) wiederzufinden ist. Dieses Element verweist auf den künstlerischen Austausch mit Werkstätten aus dem östlichen Raum neben den Stileinflüsse der Kunstzentren des westlichen Europas.

Aus der Analyse der Miniaturen des Cod.2675* adäquater Vergleichsbeispiele der Buchmalerei aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts bezüglich stilistischer Kriterien - wie der Dynamik und Gestaltung der Figuren, der Auffassung des Raumes und der Architektur sowie der Kleidung - resultiert, dass die Handschrift wahrscheinlich in einem Zeitraum um 1430 entstanden ist. Diese Datierung deckt sich weitgehend mit den Thesen Holters und Schmidts.

Die Miniaturen des Cod.2675* zeichnen sich durch die besondere Dynamik in der Figurengestaltung aus. Entgegen der überwiegenden Argumente für die Datierung auf die Jahre um 1430 lassen keine überzeugenden Vergleiche hinsichtlich dieser dynamischen Darstellungsweise finden. Ein signifikanter Vergleich mit den Illustrationen der *Ottheinrich-Bibel* (Abb.22) hebt die beschriebene Figurendynamik deutlich hervor. Diese prunkvolle Bibel wurde ebenfalls in einer ersten Ausstattungsphase um 1430 im Umfeld der Wiener Buchmalerwerkstätte von den bedeutendsten Künstler dieser Zeit illuminiert.⁵³ Die besondere Qualität der Illustrationen der *Geschichte der Königin von Frankreich* ist anhand eines weiteren Vergleiches mit einer Bibelparaphrase (ÖNB, Cvp.2774, fol.217r, Abb.23) nachzuvollziehen.⁵⁴ Die statische Figurengestaltung dieser Miniaturen, die um 1448 gemalt wurden, divergiert hinsichtlich der Bewegungsdarstellungen stark von den Illustrationen des Cod.2675*.

Darüber hinaus lässt sich die Qualität dieser Buchmalereien in der auffallenden Expressivität der Bilder erkennen. Dies zeigt sich insbesondere in der Miniatur auf fol.4r (Abb.4), in welcher der Künstler einen Kampf zwischen zwei Soldaten zu Pferde darstellt.

⁵³ Pfändtner 2008, S. 99.

⁵⁴ Holter 1972, S. 264.

Die Szene zeigt deutlich die ineinander verfangenen Kämpfer, wie sie mit ihren Schwertern auf den Gegner einschlagen. Die Heftigkeit des Gefechtes wird betont durch den starken Ausdruck der Pferde, deren Augen und Mäuler weit aufgerissen sind. Ein weiteres Qualitätsmerkmal stellt die eigenständige Bildschaffung der Illustrationen dar, wie anhand einer Analyse der Bildkonzeptionen unter 3.2. und 3.3. herausgearbeitet wird.

Im Gegensatz zur Datierung muss die Frage einer regionalen Zuschreibung unbeantwortet bleiben. Aufgrund der Resultate der Bildvergleiche lässt sich der Herstellungsort lediglich auf den innerösterreichischen Raum und Salzburg einkreisen. Die Problematik ergibt sich durch die ungesicherte Lokalisierung der Vergleichsbilder. Infolge dessen ist für die Einordnung der Miniaturen des Cod.2675* lediglich festzuhalten, dass sich bezüglich der Bildgestaltung die meisten Entsprechungen zu dem Werk des Meisters der Darbringungen aufweisen lassen. Jedoch kann dieser Künstler keiner bestimmten Region gesichert zugeschrieben werden. Hinsichtlich der detailreichen Ausstattung und der Übereinstimmungen der Architekturdarstellung ist ebenfalls eine Beziehung zum Umkreis der Wiener Werkstatt denkbar, aus welcher der *Renner* hervorging, und in deren Nähe der Meister Michael tätig war, der wiederum zu einem späteren Zeitpunkt in Salzburg beschäftigt war.⁵⁵ Aufgrund dessen können die Regionen um Wien sowie um Salzburg für eine mögliche Lokalisierung in Betracht gezogen werden. In diesen Städten gab es zahlreiche und wichtige Malerwerkstätten, in denen diverse internationale Stile zusammenflossen. Die Verwendung von Musterbüchern sowie die Wanderung der Künstler trugen zu ihrer Verbreitung bei, deren Ortsungebundenheit eine Zuschreibung und Abgrenzung aus heutiger Sicht zudem erschweren.⁵⁶ Demzufolge kann an dieser Stelle mit Sicherheit nur festgehalten werden, dass der Cod.2675* im 2. Viertel des 15. Jahrhunderts in Österreich entstanden sein kann.

⁵⁵ Zur Lokalisierung des Meisters Michael vgl.: Rischpler 2009, S. 5 ff.

⁵⁶ Schmidt 1986, S. 56., Jenni 1978, S. 140.

4. Text-Bild-Analysen

Die wissenschaftliche Analyse der Beziehung zwischen Text und Bild innerhalb der Buchmalerei begann am Ende des 19. Jahrhunderts mit den Arbeiten von Carl Robert und Franz Wickhoff, die versuchten, Illustrationen danach zu kategorisieren, in welcher Form sie einen Inhalt umsetzen.⁵⁷ Diese Vorgehensweise wurde 1947 von Kurt Weitzmann konkretisiert, wie unter Abschnitt 4.3. ausgeführt wird.⁵⁸

In der späteren Forschung wurde die Verbildlichung von literarischen Inhalten neben der Buchmalerei auch in anderen Medien, wie der Wandmalerei und der Gestaltung von kunsthandwerklichen Gegenständen (Dekorationen von Dosen, die Rückseiten von Spiegeln, Tapisserien etc) untersucht, wobei jedoch vorerst die Bilder der Schrift untergeordnet und/oder als Zusatz interpretiert wurden.⁵⁹ Dementsprechend hält beispielsweise Karl Heinz Ott fest, dass „...es sich in erster Linie um die Übersetzung von Texten in Bildern und zwar mit einer nur diesem Medium eigenen Semiotik [handelt].“⁶⁰ Diesem Prinzip folgend wurde auch in einer Bearbeitung der Illustrationen der Lehrschrift *Der Welschen Gast* von Thomasin von Zerklare die Möglichkeit aufgezeigt, wie nicht sprachliche Bilder eingesetzt wurden, um abstrakte Begrifflichkeiten beispielsweise in Allegorien und Personifikationen abbilden zu können.⁶¹

Aufgrund der fächerübergreifenden Kooperation von Literaturwissenschaftlern und Kunsthistorikern entwickelte sich eine zweite Richtung der Bearbeitung des Text-Bild-Verhältnisses, in welchem die gleichrangige Gewichtung von Illustration und Wort hervorgehoben wird. In diesem Zusammenhang zeigt Horst Wenzel auf, dass die Legitimation für diese Vorgehensweise, die beiden Elemente Text und Bild gleichwertig nebeneinander zu behandeln, im Mittelalter selbst anzusiedeln ist. Die synonyme Verwendung der Worte „schrîben“ und „mâlen“ sowie „schrift“ und „gemeld“ im Mittelhochdeutschen zeigt die Äquivalenz der beiden Kommunikationsformen für das mittelalterliche Publikum. „Damit ist angedeutet, dass es einen gemeinsamen Funktionsraum von Bild und Schrift gibt und dass die beiden Bereiche sich erst spät

⁵⁷ Robert 1881, Hartel/ Wickhoff 1893.

⁵⁸ Weitzmann 1947

⁵⁹ Lutz 2002 und 2005.

⁶⁰ Ott 2002, S.190

⁶¹ Lechtermann/Wenzel 2002.

ausdifferenziert haben.⁶² Von dieser Argumentation ausgehend besteht das kunsthistorische Interesse darin, Text und Bild nicht mehr in der Gegensätzlichkeit aufzufassen, sondern gilt es vielmehr, diese Elemente in der Gemeinsamkeit ihrer Funktion zu diskutieren.⁶³

Wenzel führt weiterhin aus, dass der spezifische Status des gemalten Bildes in Werken der höfischen Literatur aufgenommen wird, indem die kognitiven Strukturen des Sehens von Bildern sprachlich auf eine Erzählung übertragen werden, um fiktive Dinge für das Publikum erfahrbar zu machen. Auf der Handlungsebene wird ein Augenzeuge eingebracht, dessen Wahrnehmung literarisch solchermaßen dargestellt wird, dass das Seherlebnis eines Betrachters sprachlich reproduziert wird. Auf diese Weise lässt zum Beispiel Hartmann von Aue in dem Roman *Erec* einen Beobachter die prunkvolle Satteldecke von Jeschutes Pferd beschreiben, als betrachte er ein Gemälde vor sich. Durch dieses literarische Stilmittel werden, innerhalb des Textes, Bilder sprachlich ‚gemalt‘.⁶⁴ Bei der Schaffung solcher verbalen Bilder griffen die Autoren auf allgemeine Bildformen zurück, wie auch Illustratoren und Maler bekannte Bildstrukturen in ihren Entwürfen verarbeiteten.⁶⁵ Infolgedessen stehen Text und Bild in eigenen Traditionen nebeneinander, wie Hella Frühmorgen-Voss in einer ausführlichen Bearbeitung des Bild-Text-Verhältnisses erläutert.⁶⁶ In der Malerei entwickelten sich szenische Verfestigungen, die neben dem Inhalt des zu illustrierenden Textes wesentlich auf die Bildfindung der Buchmalereien Einfluss nahmen. Dies geschah in Korrelation dazu, „dass das mittelalterliche Vorstellungsvermögen weitgehend durch vorgeformte Bildmuster in Szenen, Formeln und Motiven schematisiert ist.“⁶⁷

Horst Wenzel erweitert den Begriff des Bild-Text-Verhältnisses mit der Wahrnehmung verschiedener Medien. Aufgrund dessen setzt er die Strategien des modernen Films in Bezug zu Darstellungsweisen in der mittelalterlichen Literatur (4. 5).⁶⁸

⁶² Wenzel 2006, S. 237.

⁶³ Wenzel 2006, S. 234.

⁶⁴ Wandhoff 1995, S.180-191.

⁶⁵ Shapiro 1973, S. 12.

⁶⁶ Frühmorgen-Voss 1969.

⁶⁷ Frühmorgen-Voss, 1969, S 22.

⁶⁸ Wenzel 2006.

Im folgenden Kapitel wird das spezifische Verhältnis von Text und Bild des Cod.2675* erarbeitet. Zu Beginn wird aufgezeigt, in welcher inhaltlichen Relation sich Text und Bild befinden. Daraufhin werden die aus der themenbezogenen Literatur herausgearbeiteten Thesen zur Funktion und zu Strukturen von Bild-Text-Verhältnissen erläutert und auf die einzelnen Bilder der Wiener Handschrift bezogen. Ein besonderer Schwerpunkt liegt hierbei auf der Umsetzung der Weitzmann'schen Kategorisierung auf die Illustrationsstrukturen des Cod.2675* (4. 4). Ergänzend wird die, auf das Medium Film bezogene, Theorie Wenzels dargelegt und ermittelt, inwieweit sich diese Herangehensweise auf die *Geschichte der Königin von Frankreich* anwenden lässt. In einer anschließenden Analyse wird die verwendete Ikonografie innerhalb der Illustrationen genauer untersucht und ihre Ursprünge analysiert.

Mit Hilfe der daraus gewonnen Ergebnisse soll sich den abschließenden Fragen angenähert werden, wie der Zyklus der Novellenhandschrift entstanden sein könnte und mit welchen Mitteln er konstruiert wurde.

4.1. Position und Inhalte der Miniaturen innerhalb des Textes

Um das Verhältnis von Text und Bild zu erfassen, bedarf es zunächst einer detaillierten Darstellung, an welcher Stelle sich die Miniaturen innerhalb des Textes befinden und welche Anteile des Inhaltes sie abbilden. Die Positionierung der Bilder innerhalb der Seitengestaltung ist ausschlaggebend für die Rezeption des Inhaltes. Die daraus resultierende unterschiedliche Wahrnehmung von Wort und Bild bedingt die Art und Weise, wie der Text vom Leser aufgenommen wird. Ausschlaggebend dafür ist, in welcher Abfolge Bild und Text beim Lesevorgang wahrgenommen werden. Um eine entsprechende Rezeption nachvollziehen zu können, muss eine bestimmte Situation exemplarisch angenommen werden. In diesem Fall wird ein einzelner Leser konstruiert, der alleine die Novelle liest, wobei seine Augen zwischen Text und Bild hin- und herwandern.

Der individuelle Leser entwickelt sich erst im Spätmittelalter aus der Tradition der performativen Literaturrezeption heraus. Das Leseverhalten des individuellen Lesers unterliegt anderen Bedingungen als die Rezeption eines Textes in einer Vortragssituation, bei der ein Redner den Inhalt einer Gruppe audiovisuell vorträgt.⁶⁹ Während des

⁶⁹ Bumke 1992, S. 610f.

Vorlesens, können die Zuhörer über die Schulter des Lesers hinweg die Illustrationen betrachten, ohne gleichzeitig mit den Augen den Worten folgen zu müssen.⁷⁰ Das heißt, dass die Zuhörer den Inhalt gleichzeitig durch das Wort hören und durch das Bild sehen können, während der einzelne Leser entweder nur die Miniatur betrachten oder lesen kann. Bei einem Vortrag muss das Publikum jedoch dem Umblättern der Seiten durch den Redner folgen, während ein individueller Leser ganz nach eigenem Ermessen bei einem Bild verweilen kann, bevor er weiterliest oder beispielsweise auch zurückblättert. Ergänzend ist zu beiden Fällen anzumerken, dass die Texte im Mittelalter viele Male gelesen wurden. Das bedeutet, der Handlungsstrang der Erzählung wird in den meisten Fällen schon durch die Wiederholung eines Vortrages, das eigene Lesen oder durch die Tradierung des Textes bekannt gewesen ist.

Das individuelle Lesen wurde aus den im Mittelalter üblichen Arten der Literaturrezeption ausgewählt, da es der heutigen Lesesituation nahe kommt und aufgrund dessen die Wirkung der Bilder im Text am deutlichsten nachvollziehbar ist. Demzufolge ist für Cod.2675* die folgende Rezeption denkbar.

Folio 1v (Abb.1) und Folio 2r

Öffnet der Leser den Kodex, um die Geschichte zu lesen, nimmt er als erstes die farbige Eingangsminiatur auf fol.1v wahr, die vor dem Text steht und auf die Geschichte einzustimmen scheint. Da die Malerei die ganze Folioseite einnimmt, erhält sie eine besondere Gewichtung und steht der Textseite fol.2r prominent gegenüber. Auf den ersten Blick ist eine Königin mit einem Mann erkennbar, ohne die Relation zwischen ihnen erschließen zu können. Daneben beginnt der Text mit einem blau geschriebenen, einleitenden Satz, der sich von den restlichen schwarz beschriebenen Zeilen abhebt.

Hebt sich an einiu histôrje
Von der kuniginne von
Frankrîche, der hochge-
bornen vürstinne von Baiern.⁷¹

Es beginnt eine Geschichte
von der Königin von
Frankreich, der hochge-
borenen Fürstin zu Bayern.

⁷⁰ Schwall-Hoummady 1999, S. 23

⁷¹ Cod 2675*, Z. 1-4; Die in diesem Kapitel angeführten Übersetzungen folgen der Angaben von Cathrin Schwarzingen (Schwarzingen 1969).

Es folgt die Beschreibung der Tugendhaftigkeit des Königspaares und das Begehren des Marschalls für die Königin. In 39 Zeilen wird der Dialog beschrieben, in dem er um ihre Liebe bittet und die Königin ihn jedoch abwehrt. Erst beim Lesen dieser Stelle wird eindeutig geklärt, dass es sich bei dem Mann um den Marschall handelt. Diese Szene wird in der Miniatur abgebildet, wobei sich die beiden Figuren im Dreiviertelprofil gegenüber stehen, wie es der Darstellungskonvention für interagierende Personen entspricht.⁷² Der gedrehte Körper der Königin lässt sich nicht nur im Bezug zu dem gotischen Stilideal der geschwungenen Körperlinie interpretieren, sondern kann auch als bildliche Umsetzung des Inhaltes durch die Körperhaltung gelesen werden. Die Königin stellt ihr linkes Bein vor, wodurch sich ihr Körper nach rechts wendet, was ihre Ablehnung gegenüber dem Marschall symbolisiert. Ihr Oberkörper bleibt jedoch weiter dem Mann zugewandt, um den im Text beschriebenen Fortgang des Gespräches zu verbildlichen. Gleichfalls kann mit dieser Pose eine Fluchtbewegung angedeutet sein. Der Königin gegenüber steht der Marschall mit leicht nach vorn geneigtem Oberkörper, vor dem er die Armen gekreuzt hält, womit er eine unterwürfige, bittende Haltung einnimmt, die seinem Liebeswerben Ausdruck verleiht.

Im Text auf fol.2r wird der Fortgang des Geschehens beschrieben, wie der Marschall beginnt, aufgrund der Ablehnung, einen Racheplan zu schmieden. Der Text endet mit einer siebenzeiligen Erläuterung der Gewohnheit des Königs zur Jagd zu gehen, während seine Frau noch schläft.

Folio 2v (Abb.2)

Mit den letzten Versen der Vorseite im Bewusstsein wendet der Leser die Seite und der Blick trifft auf die Miniatur in der oberen Blatthälfte. Das Auge wird durch die nach links ausgerichteten grünen Figuren und den Helligkeitskontrast der Bildhälften in den linken Bildteil gelenkt, wobei das schräg über die Bildmitte gezogene Grasstück diese Blickrichtung unterstützt. Der Blick gleitet weiter in diese Richtung über die Buchmitte

⁷² Suckale 1990, S. 18.

hinweg zu der Miniatur auf fol.2v, deren Ähnlichkeit in der zweigeteilten Bildkonzeption markant ist.⁷³ Das Auge kehrt zu dem Bild auf der Rectoseite zurück, in dem der jagende König durch die Krone klar zu identifizieren ist, während der Marschall aufgrund seiner veränderten Gewandfarbe etwas unklar bleibt. Die Gesten ihrer erhobenen Hände machen den Dialog deutlich.

Im linken Bildteil wird dem Betrachter, an einem Vorhang vorbei, der Einblick in das Schlafzimmer gewährt, in dem die Königin schlafend im Ehebett dargestellt ist. Davor ist die Figur des Marschalls zu erkennen, der eine kindliche Gestalt mit geschlossenen Augen auf seinen Armen trägt. Der Text unter der Miniatur enthält die Beschreibung der Macht des Marschalls am Hofe und der Rolle des Hofzwerges sowie die Erläuterung des Racheplanes. Die Verse, welche die in dem Bild dargestellte Situation beschreiben, lauten folgendermaßen:

Und truoc daz der vrouwen an den arm	Er trug den Zwerg in den Arm der Herrin,
Und dacte ez also warm	deckte ihn auch gut zu
Und legete ez an ir brust,	und legte ihn an ihre Brust
daz ihr deheines ain niht entwust ⁷⁴	Dabei wusste keiner von beiden etwas davon

Hier charakterisieren die geschlossenen Augen nicht nur die Figuren als Schlafende, sondern liefern dem Leser wie einem Augenzeugen den Beweis, dass sie unschuldig sind.

Es folgt der Verlauf der Geschichte, wie der Marschall zum König in den Wald reitet und die beiden verleumdet, so dass dieser wutentbrannt ins Schloss zurückkehrt. Die Seite endet mit den Worten über den König:

er nam ez mit ungedulde	er ergriff heftig
Daz getwere mit sîner hende ⁷⁵	den Zwerg mit seinen Händen.

Folio 3r (Abb.3)

⁷³ Zur Wirkung der geöffneten Bildseite vgl. Maekawa 2003.

⁷⁴ Cod. 2675*, Z. 74-77.

⁷⁵ Cod. 2675*, Z. 101-102.

Diese vorangegangenen Zeilen werden in der Miniatur der nächsten Seite illustriert, die den König in Rückenansicht mit dem Zwerg in der Hand zeigt. Die Figuren im rechten Teil dieses Bildes sind jedoch nicht ohne die Kenntnis des Textinhaltes zu erkennen; lediglich die Königin ist durch ihre Krone für den Leser erkennbar markiert.

Direkt unter der linken Bildhälfte geht der oben genannte Satzanfang folgendermaßen weiter:

Und sluoc ez umb die wende⁷⁶

und schlug ihn gegen die Wand

Durch diese Anordnung wird der Ausgang des Geschehens direkt zu dem Bild gestellt, so dass fast gleichzeitig mit der Veranschaulichung des Angriffs im Bild bereits sein Ausgang mit Worten vermittelt wird. Die parallele Darstellung des Geschehens auf zwei Arten, in Wort und Bild, steigert die Dramatik der Erzählung.

Entgegen des Textinhaltes befindet sich die Königin allerdings nicht mehr im Bett. Der Text der linken Spalte a führt die Entschuldigungen der Königin sowie ihr Todesurteil aus und wird in Spalte b gleich unter dem Bild folgendermaßen fortgeführt:

sô balde ich daz gevüegen kann,

so bald ich das [Todesurteil, Anm. C.W.]
bewirken kann.

nu vüegete sich, daz dâ nâhet lac
ein vürste, dâr hôhen êren pflac
genannt herzoc Liutpolt.⁷⁷

Nun fügte es sich, dass sich in der Nähe
ein hochgesinnter Fürst befand,
der Herzog Leopold genannt wurde.

Diese Zeilen werden durch ihre Position direkt unter der Miniatur zu einer Art Bildunterschrift und zu einer Betitelung der wichtigen Person Leopolds und seines Status. Hiermit wird seine Rolle als Vermittler und Helfer erklärt, die in der Malerei durch seine Darstellung als Handelnder zwischen zwei Figuren im Bild umgesetzt wird.

Der anschließend ausgeführte Text auf dieser Seite beschreibt, wie der Markgraf von den Ereignissen erfährt.

⁷⁶ Cod.2675*, Z. 103.

⁷⁷ Cod.2675*, Z. 122-125.

Folio 3v

Während des Umschlagens der Seite nimmt der Leser zunächst auf der Rectoseite (fol.4r) die Miniatur mit einer Kampfszene wahr. Bei fol.3v selbst handelt es sich um eine reine Textseite, deren Inhalt den Dialog zwischen dem König und dem Markgraf Leopold beschreibt. Erst in Spalte fol.3vb erfährt der Leser in einer 17 Zeilen langen Darstellung die Erklärung des Geschehens in der Miniatur auf fol.3r, in der Markgraf Leopold die bedrohte Königin von dem König wegführt und sie einem edlen Ritter übergibt, um sie vor dem Tod zu retten.

Im letzten Drittel des Seitentextes befinden sich die folgenden Zeilen, die schon auf die Szene in der Miniatur der nächsten Seite voraus weist:

und zôch hinden nâch	Und er zog ihnen hinterher
und ermordete den ritter stolz	und er ermordete den stolzen Ritter.
Diu vrouwe vlôch sêre in daz gehôlz ⁷⁸	Die Dame floh tief in den Wald.

Die Form der Illustrierung der Auseinandersetzung als Zweikampf zu Pferde mit einem Schwert als Mordwerkzeug, verfügt somit über keine Grundlage im Text und stellt eine vom Maler gewählte Textinterpretation dar.

Folio 4r bis 5v (Abb.4)

Obwohl sich die oben zitierten Worte auf der Buchseite vor der entsprechenden Miniatur auf dem nächsten Folio befinden, wird die Illustration wohl früher wahrgenommen. Infolge dessen befindet sich bei diesem Beispiel ebenfalls das Bild bereits vor dem Lesen im Bewusstsein des Betrachters und nimmt die Beschreibung der Handlung im Text vorweg. Gleichwohl zerstört diese Anordnung der Miniatur die Inszenierung des Spannungsaufbaus

⁷⁸ Cod. 2675*, Z. 199-201.

nicht, da lediglich die Ausführung des Kampfes, jedoch nicht sein Ausgang mit dem Tod des Ritters dargestellt wird. Dieser Aspekt deutet sich lediglich indirekt durch die Positionierung der Figuren in der Gesamtkomposition an: Der Marschall, der als Sieger aus dem Kampf hervorgehen wird, reitet auf dem vorderen Pferd, das aufgrund seiner raumgreifenden Größe und des Weiß seines Felles dominierend in der Bildmitte angeordnet ist. Zudem wird der Kopf des braunen Pferdes stark gebeugt gezeichnet, so dass er sich auf einer Höhe unterhalb des Schädels des Siegerpferdes befindet. Entsprechend der Bedeutungsperspektive wird dem Schimmel der Vorrang zugeschrieben und das braune Pferd als untergeordnet markiert.

Der Schimmel strebt nach rechts in das Bild hinein, so dass seine Bewegung, von rechts nach links, der Leserichtung und somit dem Erleben eines sich fortsetzenden Handlungsverlaufs entspricht. Dahingegen weist das Pferd des Ritters nach links, im Sinne dieses Handlungsverlaufes nach hinten beziehungsweise aus ihm hinaus. Die auseinanderstrebende Bewegung der beiden Kontrahenten wird mittels einer Kreuzkomposition dargestellt, deren eine Achse von dem Schimmel gebildet wird, während die konträre Achse durch das braune Pferd und den braunen Hundes formiert wird. Diese Anordnung drückt zwei inhaltliche Aspekte aus: die Gegensätzlichkeit der Kämpfenden und die Zusammengehörigkeit des erst später im Text genannten Hundes und des edlen Ritters.

Der Text unter dieser Kampfdarstellung sowie auf dem nächsten unbilderten Seitenpaar führt das Leben der Königin im Wald bei einem Köhler aus und schildert das Wüten des Hundes des toten Ritters. Dieser Hund wird bereits in der Kampfszene der Miniatur auf fol.4r eingebracht, in deren Konzeption der Biss in das Bein des Marschalls wie eine Synekdoche die mehrmaligen Angriffe des Hundes auf den Marschall darstellt.

der hunt in vreisliche anvien
in die vüeze und in diu bein.
Der hunt zarte in und grein⁷⁹

Der Hund fiel ihn an und biss ihn
in die Füße und die Beine.
Der Hund zerrte ihn und knurrte.

Im folgenden Abschnitt der Erzählung wird beschrieben, wie Leopold einen Zweikampf initiiert und von einem alten Ritter die Voraussetzungen erfährt, um gerechte Bedingungen

⁷⁹ Cod. 2675*, Z. 283-285.

für Mensch und Hund in dem ungleichen Kampf zu schaffen. Diese Person wird jedoch in keinem der Malereien wiedergegeben.

Folio 5 v (Abb.5)

Auf diesem Seitenpaar fol.5v-6r leitet die Miniatur mit der Kampfszene zwischen dem Hund und dem Marschall in das weitere Geschehen über. In den Zeilen direkt unter dem Bild befindet sich die Beschreibung der Kampfregeln, die von dem alten Ritter formuliert werden:

Man sol dem man ein knutel geben
Dâ mit vriste er sîn leben
Armees grôz und ellen lanc.⁸⁰

Man soll dem Mann einen Knüppel geben,
damit soll er sein Leben verteidigen,
so dick wie ein Arm und eine Elle lang.

auch wart ein kreiz gemacht
gar schiere zuo der selben zit
dem marschalke mit nit⁸¹

Sogleich wurde auch
gar schnell ein Kreis
zu Ungunsten des Marschalls gezogen.

Diese Angaben wurden von dem Buchmaler in der Illustration übernommen, indem er den Knüppel des Marschalls und den runden Kampfring, jedoch ohne die genannte Einschränkung für den Marschall, abbildet.

Diesem einleitenden Abschnitt folgt die ausführliche Beschreibung des Kampfes:

In den kreiz er dô trat
Der hêr herzoge die liute bat
Arm und rîch âne allen spot
Daz sie liefen und baten got [...].⁸²

Der Marschall trat dort in den Kreis.
Der Herzog bat die Leute,
arm und reich, mit vollem Ernst
dass sie fort gingen und vor Gott beteten.

Vnd uiel im vnden in die chel
Den mund er uast zu slo⁸³

Er sprang mit schnellem Satz
Und fiel dem Marschall unten an die Kehle.

Die Seite endet mit diesen Versen:

Der hunt im sîn kel beiz

Un er den mordre des ernôt.

Der Hund biß ihn in die Kehle

Und er den Mörder nötigte

(Fortsetzung auf der folgenden Seite:

daz er sîn hende gên got bôt

dass er seine Hände zu Gott erhob)

Aus der gesamten Beschreibung des Kampfes wird speziell der Moment zur Illustrierung ausgewählt, in dem der Hund den Marschall in den Hals beißt, wobei sich der Maler konkret an der Vorgabe des Textes orientiert. Bei der Ausführung der Zuschauer entscheidet er sich hingegen für eine eigene Version. Er reduziert das Publikum auf die Figur des Markgrafen reduziert, wobei die Ergänzung durch den König kein Äquivalent im Text findet.

Folio 6r

Auf der folgenden Rectoseite wird die Fortsetzung des Kampfes beschrieben: Der Marschall verliert das Duell, von dessen Ausgang der König erst im Nachhinein erfährt. Daraufhin verlangt er das volle Geständnis des Übeltäters, verprügelt ihn nach seiner Aussage und lässt den Marschall schließlich als Strafe rädern. Es folgt seine Reue und der Wunsch seine Frau wiederzufinden, womit die Seite beschlossen wird:

Ob ieman ahte vernomen,

wâr diu vrouwe hin were komen⁸⁴

Ob jemand vernommen hatte,

wohin es die Dame verschlagen habe.

⁸⁰ Cod. 2675*, Z. 285-288.

⁸¹ Cod. 2675*, Z. 395-397.

⁸² Cod. 2675*, Z. 399-401.

⁸³ Cod. 2675*, Z. 410-411.

⁸⁴ Cod. 2675*, Z. 488, 489.

Folio 6v (Abb.6)

Mit den letzten Zeilen der Vorseite fol.5r wird bereits die Suche nach der Königin vorweggenommen, die der Betrachter beim Umblättern auf der Versoseite erblickt, wenn er umblättert. Jedoch lässt sich der dargestellte Inhalt des Bildes nicht ohne die Kenntnis des Textes erschließen. Eine Krämerin erweckt das Interesse des Königs, als sie ihm eine Tasche bringt, die er als Handarbeit der Königin erkennt. Im Folgenden lässt sich der König von der Marktfrau zu dem Köhler führen, um weitere Informationen über den Verbleib seiner Frau in Erfahrung zu bringen. Die Situation auf dem Marktplatz, in welcher der König mit seinem Gefolge auf den Köhler trifft, wird durch die sechste Miniatur des Zyklus beschrieben.

In diesem Bild fällt besonders das Figurenpaar der Krämerin und des Köhlers ins Auge, die in der Bildmitte angeordnet sind und durch den Kontrast zwischen dem leuchtenden Rot und des hellen Graus hervorgehoben werden. Aufgrund dessen wird das Bedeutende der Szene, die Helferfiguren, an denen sich die Handlung weiterentwickelt, sofort erfassbar. Der Detailreichtum des Hintergrundes erschließt sich hingegen erst bei eingehender Betrachtung.

Die Konzeption dieser Malerei ist sehr differenziert angelegt, indem die Figuren nicht in vermeintlich simpler Weise, wie zufällig, gruppiert werden sondern ihre Blicke und Gesten präzise auf den Handlungsverlauf der Geschichte abgestimmt sind: In der linken Bildhälfte befinden sich der König, links neben ihm Markgraf Leopold und zwei weitere Hofleute. Den beiden Adeligen stehen die Krämerin und der Köhler gegenüber. Die Frau weist mit ihrer rechten Hand auf den Köhler, während sie den König anblickt, um ihm den fremden Mann zu präsentieren. Die Blicke des Königs sind auf den Köhler gerichtet, wie auch seine linke Hand, in der er die Tasche seiner Frau hält, auf die er mit seiner rechten Hand weist. Diese Gesten verbildlichen die an den Köhler gerichteten Fragen, was er über die Tasche wisse. Die Blicke des Köhlers sind nach unten abgewendet, wodurch einerseits sein gesellschaftlich unter dem König angesiedelter Status dargestellt wird. Andererseits weist diese Abwendung der Blicke auf eine Verweigerung, zu kommunizieren, hin. Dies entspricht dem textlichen Inhalt, demnach der Köhler sich erst zu einer Erklärung bereit erklärt, als er die Versicherung erhält, dass der Königin nichts geschehe. Diese Absicherung gewährleistet der Markgraf Leopold, durch einen Eid zum Schutz der Königin. Im Bild wird dies dargestellt, indem der Köhler wie auch der Leopold ihre linke Hand zum

Schwur erhoben haben. Gleichzeitig reichen sie sich die rechte Hand, um mit einem Handschlag die Abmachung symbolisch zu bekräftigen.⁸⁵ Die Abfolge und Ausrichtung der Blicke und Gesten erzeugen eine Kreuzstruktur ausgehend von der Krämerin, die innerhalb der Gruppe rechts steht, zu dem König links im Vordergrund, weiter nach rechts zu der Figur des Köhlers und schließlich durch die diagonale Verbindung des Handschlags nach links hinten zu der Figur Leopolds. Dieses Konzept ermöglicht, alle Interaktionen der einzelnen Figuren in einer einzelnen Szene zu kombinieren.

Zur Gestaltung der Figur des Köhlers liefert der Text eine genaue Beschreibung durch die Aussage der Königin auf fol.3v.

Ez machet dich gar swarz gevar	Es macht dich ja ganz schwarz
Siu nam sîn vil eben war -	sie betrachtete ihn genau-
und dar zuo bleich an dem lib ⁸⁶	und dazu bleich am Körper.

Der Maler löst sich von den Beschreibungen zum Aussehen des Köhlers. Anstelle einer schwarzen Gewandung, kennzeichnet er diesen im Bild durch ein hellgraues Gewand. Mittels des geschaffenen Farbkontrasts, wird der Erscheinung des Köhlers ein größerer Nachdruck verliehen. Das Grau führt darüber hinaus zu einer Irritation der Erwartungen des Lesers, der durch seine Alltagserfahrung wie durch den Text einen schwarz gekleideten Köhler erwartet.

Direkt unter der Miniatur befindet sich der dem Bildinhalt entsprechende Text. Der Text auf fol.6v beinhaltet die Vorgeschichte (das Gespräch der Krämerin mit dem König im Schloss) zu der in der Malerei abgebildeten Szene, die mit dem folgenden Satz beendet wird:

dô ging der künic rich	Da gingen der reiche König
(folgende Seite:)	
er und der von Osterrîch	und der von Österreich
In sô vrumeden sinne	in ehrlicher Gesinnung

⁸⁵ Zur Bedeutung des Handschlages als verbindliche Abmachung, vgl. Schmitt 1992, S. 19.

⁸⁶ Cod. 2675*, Z. 218-220.

Hin zuo der krâmerinne.⁸⁷

zur Krämerin hin.

Folio 7r

Die Beschreibung zu dem dargestellten Dialog auf dem Markt, wird erst auf der Rectoseite (fol.7r) erbracht und in einer Länge von 54 Zeilen ausgeführt. Aufgrund dieser Anordnung erfährt der Leser zunächst über das Bild den weiteren Handlungsverlauf der Geschichte, die Miniatur ihm schon eine mögliche Interpretation der Szene vorgibt. Somit wird im Bewusstsein des Lesers bereits eine bestimmte Vorstellung evoziert, bevor sich ihm die Szenerie über die wörtliche Ausführung erschließt.

Der Text dieser Buchseite endet mit dem Aufbruch der Gruppe, zur Hütte des Köhlers in den Wald.

Folio 7v (Abb.7)

Auf der letzten Doppelseite wurden zum zweiten Mal in Cod.2675* zwei Miniaturen auf zwei sich gegenüberliegenden Seiten angeordnet. Aufgrund dieses Konzeptes, wird es dem Leser ermöglicht, mit einem Blick das Wiedersehen und das glückliche Ende der Ereignisse zu erfassen. Dies hat zur Folge, dass der Ausgang der Geschichte bereits erkenntlich wird, bevor der Leser den letzten, textlich inszenierten Spannungsbogen des Melodramas erleben kann.

Gleichsam wie in der Illustration auf fol.6v kann der Betrachter die wesentlichen Figuren und die signifikanten Momente der Handlung unmittelbar erkennen, bevor die Einzelheiten des Hintergrundes wie die detailreiche Ausstattung der Hütte in Erscheinung treten. Durch diese Ausgestaltung erweitert der Maler die Erzählung des Autors. Der Illustrator konzentriert sich nicht auf die für das Handlungsverständnis bedeutungstragenden Figuren; vielmehr bietet er dem Leser anhand der mannigfaltigen Gestaltung der Hütte die Möglichkeit, weiterführende Assoziationen zur Geschichte zu entwickeln. Beispielsweise können die Gefäße an der Feuerstelle die Vorstellung evozieren,

⁸⁷ Cod. 2675*, Z. 524–527.

dass die Königin Essen zubereitete, als sie die Nachricht der Ankunft des Königs erhielt. Diese Distanzierung von einer auf das Wesentliche reduzierten Darstellungsweise entspricht einer Entwicklung, die sich gleichwohl in der christlichen Bildtradition abzeichnet. Bis zum Beginn des 13. Jahrhunderts blieb die Gestaltung sakraler Werke auf das Wesentliche konzentriert, um eine Ablenkung der religiösen Inhalte zu vermeiden. Im Verlauf des 13. Jahrhunderts entwickelt sich zunehmend die Tendenz einer lebhafteren Inszenierung der Bildthemen. Parallel zu dieser Entwicklung ist zu beobachten, dass innerhalb der Tradition der Buchmalerei beobachten, die Verwendung erzählerischer Gestaltungsmittel an Bedeutung gewinnt.⁸⁸ Durch diese ausschmückende Gestaltungsweise verändert sich die Position des Betrachters. Ihm wird nun ein Raum zur Verfügung gestellt wird, den er mit eigenen Vorstellungen besetzen kann, so dass ihm eine aktivere Rolle innerhalb der Rezeption zuteil wird.⁸⁹

In dem Textabschnitt unter der Miniatur auf fol.7v wird die Begegnungsszene des Königs und seiner Frau geschildert. Der in dem Bild umgesetzte Inhalt umfasst eine ganze Abfolge einzelner Handlungsmomente von der Ankunft der Gruppe im Wald bis zu der Versöhnung des Königs und seiner Gattin, die im Text auf 30 Zeilen Platz findet. Bezüglich der Figurengestaltung orientiert sich der Maler in dieser Illustration an der Beschreibung des Textes auf fol.7r:

Siu treit an zwen grave rocke⁹⁰

Sie trägt zwei graue Röcke

Durch die Wahl desselben Grautons gleicht der Maler die Königin dem Köhler an und thematisiert auf diese Weise den Verlust ihres sozialen Status, den die Königin durch die Verleumdung erlitten hat.

Dô netzete der suezen

Da benetzte [der König, Anm. C.W.] der
Gütigen

Mit zäern iriu vüezen

mit Tränen ihre Füße.

⁸⁸ Zur Bedeutung des Erzählerischen innerhalb der christlich geprägten Kunst, vgl. Suckale 1990, besonders S. 16 ff.

⁸⁹ Zur Individualisierung des Lesevorganges, vgl. Saenger 1982, besonders S. 398 – 411.

⁹⁰ Cod. 2675*, Z. 560.

Diu vrouwe sich zuo der erden lie
Den werden kunig siu umbe vie⁹¹

Die Dame ließ sich auf den Boden nieder
und umarmte den König.

Die Bedeutsamkeit dieser Szene für die Erzählung Wirkung dieser Szene ist darauf zurückzuführen, dass der König seine Reue vor seiner Königin bekennt. Die damit verbundene Unterordnung wird im Text mithilfe des Niederkniens beschrieben, das der Maler für die Komposition der Miniatur übernimmt. In diesem Fall wird die Gestik als Ausdrucksmittel der Gefühle eingesetzt, wobei die Lesbarkeit einer solchen Konzeption kulturspezifischen Konventionen unterliegt. Die hier beschriebene Geste galt im europäischen Mittelalter als öffentliches Zeichen, mit dem ein Kämpfer einen Konflikt beendet, indem er sich dem Sieger unterwirft.⁹² Der Maler verstärkt diesen Ausdruck durch eine kontrastreiche Gestaltung. Dementsprechend wählt er jenen Moment der im Text beschriebenen Szenerie aus, in welcher der König bereits kniet und die Krone als Insigne verloren hat, während die Königin noch steht. Die Besonderheit in der Geschichte der Königin von Frankreich liegt darin begründet, dass es sich bei der siegreichen Partei nicht um einen stärkeren Gegner, sondern um die im damaligen Rollenverständnis untergeordnete Frau des Königs handelt. Diese Gewichtung unterstreicht der Maler durch weitere kontrastierende gestalterische Mittel. Dem prunkvollen Umhang des Königs stellt er das einfach graue Gewand der Königin gegenüber. Während dieser von drei Männern begleitet wird, befindet sich die Königin allein mit dem Kind vor der Hütte. Auf diese Weise erfährt die Bedeutsamkeit des Tugendideals, das durch die Figur der Königin personifiziert wird, eine besondere Gewichtung innerhalb der bildlichen Umsetzung.

Folio 8r (Abb.8)

Fol.8r stellt eine Ausnahme der Seitengestaltung dar, indem die Miniatur nicht auf der oberen sondern auf der unteren Blathälfte eingefügt ist. Der sich darüber befindende Text beschreibt das Geschehen der Szene im vorherigen Bild und die glückliche Heimkehr ins Schloss. Dieses Motiv wird in der letzten Illustration verarbeitet, auf welcher der Betrachter eine auf eine Stadt zu reitende Gruppe erkennen kann. Voran reiten der König

⁹¹ Cod. 2675*, Z. 619-622.

⁹² Schmitt 1992, S. 21-27.

und die Königin, gefolgt von Markgraf Leopold mit dem Köhler zusammen auf einem Pferd sowie einem Diener mit dem Prinzen, die sich ebenfalls ein Pferd teilen. Sie werden von zwei Pagen begleitet, von denen einer eine Fanfare hält. Daran hängt eine Fahne mit den französischen *fleurs de lils*, mit der zum ersten Mal innerhalb des Bildzyklus ein Hinweis auf Frankreich gegeben wird. Entgegen der Leserichtung bewegen sich die Personen nach links, mithilfe dessen der Maler die Rückkehr ins Schloss durch die Bewegung der Gruppe innerhalb der Bildlogik darstellt.

Dieses Bild hat als einziges einen eigenen Titel, der über die Spalten hinweg in blauen Buchstaben über der Abschlussminiatur angeordnet ist:

Hie vueret man diu kuniginne mit grôzen vrouiden gên Pâris in diu verde stat. Nu walt sîn got.

Hier führt man die Königin mit großem Jubel nach Paris in die vornehme Stadt. Nun walte ihnen Gott.

Neben dem Inhalt der Liebesgeschichte transportiert die Novelle indirekt zeitgenössische Vorstellungen spezifischer gesellschaftlicher Rollen, die der Künstler in der Konzeption der Bilder umsetzt. Ein wutentbrannter König widerspricht dem mittelalterlichen Ideal der Erhabenheit eines Königs, der seine gesellschaftlich herausragende Rolle betont, indem er sich durch erhabene Ruhe und Würde von den Untertanen abhebt.⁹³ Dementsprechend wird innerhalb der Miniaturen darauf verzichtet, die gesellschaftlich herausragende Position des Königs beispielsweise mittels der Bedeutungsperspektive hervorzuheben. Die Elemente der äußerlichen Ausstattung dieser Figur wie eine Krone und pelzverbrämte Gewänder wurden gleichfalls zur Gestaltung anderer, dem Hof angehöriger Figuren wie der Königin, dem Markgrafen und des Marschalls eingesetzt. Dem König werden keine zusätzlichen Machtattribute beigefügt. Somit gestaltet der Maler das Auftreten des Königs parallel zu dem von ihm im Text evozierten Bild.

⁹³ Schmitt 1992, S. 27f.

Die Bedeutung seiner Rolle als Protagonist innerhalb der Geschichte vermittelt der Illustrator durch die wiederholte Abbildung des Königs in sechs von acht Miniaturen. Lediglich die Königin ist ebenso häufig dargestellt, womit der besondere Stellenwert dieser beiden Figuren innerhalb der gesamten Illustration auch quantitativ ausgerückt wird.

Das in der Novelle idealisierte Bild der makellosen Tugendhaftigkeit der Königin findet sich in der Textillustration nicht durchgängig wieder. Dies wird in den Illustrationen umgesetzt, indem die Königin immer mit einem Schleier dargestellt ist, der ihr Haar vollständig bedeckt und ihr Blick ist durchgehend sittsam nach unten gerichtet. Mit diesen Merkmalen verwendet der Künstler in der Buchmalerei verbreitete Darstellungskonvention verheirateter und ehrbarer Frauen.⁹⁴ Jedoch durchbricht die Figurengestaltung auf fol.2v dieses Prinzip, indem die Königin ohne Schleier dargestellt wird. Gleichsam ist die Bettdecke verrutscht und entblößt die Ansätze ihrer nackten Brust, womit ihr eine erotische Komponente verliehen wird, die dem Ideal einer tugendhaften, treuen Ehefrau widerspricht.

Anhand der Analyse konnte herausgearbeitet werden, in welcher inhaltlichen Relation Bild und Text in diesem Kodex miteinander korrespondieren. Die präzise Umsetzung des Inhaltes erlaubt die Annahme, der Illustrator habe den Text gekannt und in direktem Bezug zu ihm die Malereien gestaltet, ohne sich dabei ausschließlich an Vorlagen zu orientieren oder einen bereits vorhandenen Zyklus übertragen zu haben.⁹⁵

Es wurde deutlich, wie sehr der Umfang der in einer Miniatur verarbeiteten Textmenge divergiert. Während das Bild auf fol.4r lediglich drei Zeilen des Textes abbildet, stellt die Marktszene auf fol.6v den Abschnitt einer Länge von 54 Versen dar.

Des Weiteren wird hervorgehoben, wie die Miniaturen die Rezeption des Textes beeinflussen. Die Ausschmückung der Malereien mit erzählerischen Details erweitert beispielsweise die Informationsvergabe an den Leser (vgl. fol.7r). Die Funktion der Bilder ist häufig an deren Positionierung im Text gebunden. Unter anderem stimmen sie auf eine Szene ein oder nehmen diese vorweg (vgl. fol.6v), indem sie der Textstelle vorangestellt sind. Hinsichtlich der Anordnung der Illustrationen ließ sich kein spezifisches Schema

⁹⁴ Blaschitz, 2002, S. 221-223.

⁹⁵ Eberlein 1995, S. 134 f.

erkennen. Dies macht die Annahme wahrscheinlich, dass die Anzahl der Bilder und die Auswahl der Motive vorab getroffen wurden. Daraufhin wurden die Malereien an die jeweilige für sie im Textfeld freigelassene Fläche eingefügt, die der entsprechenden Textstelle am nächsten steht. Dieses Verfahren wurde im Cod.2675* gelungen umgesetzt, so dass die Bilder zumeist sehr nah an der dazugehörigen Textstelle platziert werden konnten. Am Beispiel fol.4r erhält der Text unmittelbar unter der Miniatur nahezu die Funktion einer Bildunterschrift.

Die Miniatur auf fol.4r weist eine zusätzliche Besonderheit auf, da in dieser Illustration der Hund als Tropus einer späteren Handlung in das Bildgeschehen eingefügt ist.

Mit Ausnahme der Schlussminiatur sind die Illustrationen derart angelegt, dass sie für die Handlung entscheidende Situationen zeigen, ohne den Ausgang der jeweiligen Szene abzubilden. Daraus lässt sich schließen, dass die Motivwahl nach dem Entscheidungskriterium getroffen wurde, in wie weit eine Szene für den Fortlauf der Geschichte maßgeblich ist. Ein zusätzliches Kriterium bildet vermutlich der dynamische wie dramatische Gehalt der Ereignisse. Beispielsweise findet der Teil der Novelle, der das Überleben der Königin im Wald schildert, keinen Eingang in diesen Bilderzyklus, obwohl es sich dabei um einen für die Auflösung der Geschichte relevanten Aspekt handelt. Die Darstellung eines solchen statischen Zustandes, wie das Leben der Königin, scheint für die Konstruktion einer spannenden Bilderzählung eher unattraktiv.

4.2. Zur Struktur der Bildkonzeptionen

Die ausführliche Analyse der Illustrationen führte zu der Annahme, dass die Bilder speziell für die Konditionen diese Handschrift entworfen wurden. Jedoch liegen den Bildkompositionen bestimmte Strukturen zugrunde, die im folgenden Abschnitt aufgezeigt werden.

Die mittelalterliche Bilderwelt wurde überwiegend von religiösen Themen und kirchlichen Auftraggebern bestimmt, so dass mit dem Aufkommen profaner Bildthemen neue Konzepte entwickelt werden mussten. Die Tradition der Ausstattung höfischer Romane mit Illustrationen beginnt bereits im 13. Jahrhundert, deren Entwicklung zwischen dem 14. und 15. Jahrhundert eine Zäsur erfährt. Aufgrund der zeitlichen Distanz entsprechen die Bildfindungen der profanen Ausstattungstradition des Hochmittelalters nicht mehr dem

Geschmack des Publikums des 15. Jahrhunderts, das durch ein verändertes Bildverständnis geprägt ist.⁹⁶ In Folge dessen benötigen die Künstler neue Bildkonzeptionen, die dem Wunsche nach einer zeitgemäßen Gestaltung entsprachen. Die religiöse Bilderwelt bot ein vielfältiges Angebot von Bildkonventionen, aus dem der Maler bekannte Ikonografien als Vorlagen aufgreifen und für profane Zwecke adaptierten konnte. Frühmorgen-Voss zeigt am Beispiel des höfischen Romans *Tristan und Isalde* (Heidelberg, UB, Cod. Pal. germ. 346, Abb.24), wie die alttestamentliche Ikonografie des Sündenfalles mit den spezifischen Elementen Adam, Eva und der Schlange im Baum in der Darstellung Tristans und Isoldes aufgegriffen wurde. In der Romanillustration wird diese Kompositionsstruktur übernommen, indem die Figuren Isolde und Tristan vor einem Baum platziert werden, in dem sich König Marke, wie die Schlange, im Baum befindet. Auf diese Weise wurde ein christliches Bildthema profanisiert und fand Eingang in die Ausstattungstradition der *Tristan*-Handschriften.⁹⁷ Die profanen Bildgestaltungen gewannen innerhalb der Entwicklung der Bildtradition dermaßen an Bedeutung, dass sie auf die Konzeption sakraler Themen wiederum zurückwirkten.⁹⁸

Dieses Konzept der Umfunktionierung alter Bildformen setzt auch der Maler der Handschrift der Königin von Frankreich ein.⁹⁹

4.2.1. Verkündigung

Die Bildgestaltung der Eingangsminiatur erlaubt die Assoziation mit einer Verkündigungsszene. Die Komposition des Bildes ist mit der Gestaltung italienischer Tafelbilder vergleichbar mit einem Werk Fra Angelicos *Verkündigung* aus der Zeit zwischen 1440 und 1450, zwischen denen sich einige Parallelen bestimmen lassen.

In beiden Bildern findet die Begebenheit in einem Raum statt, der sich zu einer Seite hin ins Freie öffnet. Die Figur des Engels Gabriel ähnelt in auffallender Weise der Gestaltung des Marschalls. Beide sind mit einem roten, mit braunem Pelz verbrämten Gewand begleitet. Ihre Körperhaltung beschreibt einen Moment des Hereintretens, indem die Knie leicht gebeugt sind und das dem Betrachter abgewandte Bein in der Andeutung eines

⁹⁶ Frühmorgen-Voss, S 1969, S. 11-21.

⁹⁷ Frühmorgen-Voss 1973, S. 127.

⁹⁸ Maddocks 1991, S. 7f.

⁹⁹ Cruschmann 2002, S. 10.

Schrittes unter dem Mantel abzeichnet. Beide Figuren beugen den Oberkörper ein wenig der Frau entgegen und halten die Arme locker vor dem Oberkörper gekreuzt. Selbst das Detail, dass ein Zipfel des Rocksauums neben der Säule herauslugt, stimmt überein.

Die Differenz der Kompositionen macht sich an der Frauenfigur fest. Während Maria in Fra Angelicos Verkündigung mit gekreuzten Armen auf einer Bank sitzt, steht die König von Frankreich mit gestikulierenden Händen aufrecht im Raum.

4.2.2. Epiphanie

In der Komposition der Miniatur auf fol.7v (Abb.7) ist der König knienden mit zwei neben ihm angeordneten Assistenzfiguren, Leopold und der Köhler, vor der einfachen Hütte positioniert. Diese Anordnung entspricht der Figurenkonstellation einer Epiphaniedarstellung. Ein Vergleich mit diversen Variationen dieses Themas führte zu der Erkenntnis, dass die Besonderheit der Malerei in der Wiener Handschrift in der sehr tiefen Verbeugung des Königs sowie in der spezifischen Darstellung Leopolds liegt. Die Eigentümlichkeit der Gestaltung Leopolds zeigt sich in der für dieses Thema ungewöhnlichen Körperhaltung. Die übliche Darstellungskonvention dieser biblischen Szene zeigt einen stehenden Weisen, der zumeist seine Krone oder eine Gabe in dem Betrachter zugewandeten Hand hält. Im Gegensatz dazu hält Leopold die Krone in der vom Betrachter abgewandten, linken Hand und hat die Rechte ähnlich einem Segensgestus erhoben. Eine dementsprechende Darstellung dieser seltenen Variation befindet sich in der Kirche St. Peter in Maria Saal in der Steiermark (Abb.27). In diesem Fresko aus der Zeit um 1430 wurden die Figuren in einer ähnlichen Konstellation kombiniert, in welcher der stehende Weise aus dem Morgenland die gleiche Haltung einnimmt wie Leopold.

Eine weitere Besonderheit in der Bildgestaltung des Kodex äußert sich an der Figur des Königs. Die Verneigung vor der Königin zeichnet sich dadurch aus, dass der Rücken bei der Beugung gestreckt bleibt und gleichzeitig der Blick auf den Boden gerichtet ist. Eines der wenigen Vergleichsbeispiele innerhalb der Buchmalerei liefert eine italienischen Missale (Abb.28) aus dem 14. Jahrhundert, in welcher der kniende Weise in ähnlicher Körperhaltung vor Maria dargestellt ist wie der König in der Miniatur des Cod.2675*. Lediglich im Medium der Wandmalerei findet sich ein relevantes Vergleichsbeispiel in einem Fresko in Mellwang (um 1400, Abb.29), in dem der Aspekt des abgewendeten Blicks ebenfalls abgebildet wurde.

Die wenigen vergleichbaren Kompositionen drücken aus, dass der Maler des Kodex eine ungewöhnliche Bildgestaltung gewählt hat. Möglicherweise orientierte er sich an einer

religiösen Vorlage und wandelte sie für seine Zwecke im Detail um. Damit war es ihm möglich, eine Bildlösung zu erzielen, welche die Vorlage der Geschichte textnah darstellte.

4.2.3. Kindermord

Der Vergleich mit der Bildtradition des Kindermordes von Bethlehem bezieht sich auf den linken Teil des Bildes auf fol.3r (Abb.3). Die Rückenansicht des Königs, der den Hofzwerg an einem Bein in die Höhe hält, lässt Assoziationen zu einem Soldaten der Kindermordszene zu. Die Miniatur stellt auch in dieser Komposition eine Besonderheit dar, indem sie sich von der in der zeitgenössischen Malerei üblichen frontalen oder seitlichen Ansicht der Soldaten unterscheidet. Als ein Vergleichsbeispiel lässt sich ein Fresko aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in St. Gandolf (Abb.30) anführen, in dem ein Soldat ebenfalls als Repoussoir-Figur dargestellt ist und ein Kind vor sich am ausgestreckten Arm hält.

Dieser Vergleich führt zu der Annahme, dass für die Gestaltung des Bildes auf fol.3r keine Darstellungskonvention übernommen wurde, lediglich ein einzelnes Motiv beziehungsweise eine bestimmte Figurenkonstellation wurde aus einem allgemein bekannten Bildthema aufgegriffen. Die Entscheidung zu einer Repoussoir-Figur in dieser Miniatur lässt sich nicht durch die Textnähe der Illustration begründen. Vielmehr scheint die Einfügung einer Figur in Rückenansicht für eine strukturelle Aufwertung der Komposition relevant gewesen zu sein.

Beispiele für weitere Vorlagen für eine textnahe Bildlösung lassen sich in historischen und juristischen Handschriften finden, auf die Illustratoren weltlicher Schriften neben sakralen Werken üblicherweise ebenfalls zurückgriffen.¹⁰⁰ Eine Darstellung eines Ehemannes, der seine Frau bei einem Ehebruch ertappt, ist auch im *Sachsenspiegel* in Wolfenbüttel (Herzog August Bibliothek, Cod.Guelf.3.1 Aug. 2°, fol.19 r) enthalten. Doch vergleichbare weltlichen Vorlagen, die eine ähnliche Begebenheit direkt thematisieren, lassen sich im Zyklus von Cod.2675* nicht nachweisen.

4.2.4. Einzeldarstellungen

Eine Untersuchung der Einzelfiguren macht deutlich, dass sich der Maler an Werken der zeitgenössischen Buchmalerei orientierte. Besonders für die Gestaltung einzelner Figuren scheinen diese Vorlagen genutzt worden zu sein.

¹⁰⁰ Hüpper 1993, S. 112 f.

Die Königin

In der Miniatur auf fol.4r (Abb.4) zeichnet sich die Darstellung der Königin dadurch aus, dass sie in einem Moment eines Bewegungsablaufs gemalt ist. Diese Konstruktion verweist auf ein Blatt der „*Historia scholastica*“ (Abb.12) des Petrus Comestor. In dieser Grafik befinden sich zwei Damen am linken Bildrand, die in ihrer Gestaltung eine große Ähnlichkeit zu der Königin von Frankreich aufweisen. Die Haltung der Arme der zweiten Dame von links entspricht den gekreuzten Armen der Königin, die mit der linken Hand den Rock leicht anhebt. Der Oberrock der anderen Frauengestalt am linken Bildrand gleicht dem Gewand der Königin in vielen Details. Der Faltenwurf des Rocksauces stimmt annähernd mit jener der Königin überein, wobei der leicht angehobene Rock bei beiden ein Stück des Beines sichtbar werden lässt. Die Abbildung in Cod.2675* variiert jedoch dahingehend, dass gleichzeitig der rechte Fuß sichtbar ist, so dass der Eindruck der Laufbewegung evoziert wird.

Der Köhler

Die Darstellung des Köhlers und seines Gewandes ist nicht an der Beschreibung im Text orientiert, wie die Untersuchung der fol.6v und fol.7v gezeigt hat. Vergleichbare Beispiele einer ähnlichen Figurengestaltung lassen sich im italienischen *Tacuinum Sanitatis* (Paris, BN, n.a. lat.1673, Ende 14. Jahrhundert) finden¹⁰¹. In dieser Handschrift ist ein Mann in der Miniatur auf fol.23v (Abb.31) ähnlich bekleidet wie der Köhler in der Marktszene auf fol.5v. Er trägt ein helles, langärmeliges Gewand mit einem kurzen Rockschoß, leichte Schuhe sowie eine lederne Tasche am Gürtel. Dieser Typus wird in der Malerei der folgenden Seite fol.24v des *Tacuinum* (Abb.32) wiederholt. Bei diesem Beispiel entspricht überdies das Detail des einfachen Kragens, der am Hals leicht aufspringt mit der Gewandgestaltung des Köhlers im Cod.2675* überein.

Der Krämerladen

In dem Bild auf fol.6v (Abb.6) der Wiener Handschrift wird der kulissenartige Hintergrund mit der Darstellung eines Marktstandes gestaltet. Der Laden ist mit zahlreichen

¹⁰¹ Taesca 1937.

Einzelheiten, wie vielfältige Waren im Innern und einer Händlerin, die mit einer Handwaage ihre Ware bemisst, auffallend detailreich ausgestaltet. Ein sehr ähnliches Motiv ist in einer weiteren Miniatur des *Tacuinum Sanitatis* (fol.39r, Abb.33) abgebildet. Der Blick des Betrachters fällt durch einen Wandbogen in einen Verkaufsraum. Ein Krämer steht dort am Tisch und hält gleichfalls eine Waage in der Hand, ein Regal im Hintergrund ist mit einigen Schachteln und Dosen bestückt.

Die Pferde

Die Pferde im rechten Teil der Miniatur auf fol.2v (Abb.2) zeichnen sich durch die perspektivische Darstellung der einander zugewandten Tierkörper aus. Diese finden Vorläufer in der italienischen Malerei wie beispielsweise in einer Kreuzigung (Abb.34) des Barnaba da Modena von 1374, der in der Szenerie eines Kalvarienbergs je ein Pferd rechts und links des Kreuzes positioniert hat.

Analog zu der Wiener Handschrift strebt ein Pferd in die Bildtiefe hinein, während sich das andere dem Betrachter entgegen bewegt. Ein Beispiel aus dem Bereich der Buchmalerei bietet ein zeitgleich entstandenes Missale (Abb.28) aus Bologna. Neben dem Buchstabenkörper der Initiale wird die Bewegung des Pferdes in die Tiefe gleichsam durch starke perspektivische Verkürzungen dargestellt.

Die Qualität der Bewegungsdarstellung in der Wiener Handschrift zeichnet sich neben der Einbindung in den Tiefenraum durch den korrespondierenden Bewegungsablauf aus. Die beiden Tiere beziehen sich aufeinander, indem sich der Schimmel in der gleichen Drehung nach vorne bewegt wie das braune Pferd in die Bildtiefe hineinstrebt. Dadurch schmiegen sich die Pferde in gleicher Haltung einander an. Zusätzlich zu dieser spezifischen Körperhaltung ist ein Hund in diese Konstellation eingefügt, der sich an den Läufen des linken Pferdes vorbei aus dem Bild herausbewegt.

Saurma-Jeltsch stellt in einer Untersuchung der Ikonografie in der Buchmalerei weltlicher Handschriften heraus, dass die Kenntnis christlicher Ikonografien bei der Betrachtung des mittelalterlichen Publikums von Romanillustration stets mitschwingen und die profane Figuren dadurch überhöht werden können. Indem diese an die Stelle der Heiligen treten, werden die den christlichen Gestalten zugeschriebenen Eigenschaften auf die profanen

Darstellungen übertragen.¹⁰² Diese These trifft auf die Illustrationen der Königin-Handschrift nur teilweise zu.

Die erste Miniatur ist für den mittelalterlichen Betrachter, der mit der christlichen Bildwelt eng verbunden ist, wahrscheinlich deutlich als Variation einer Verkündigung zu erkennen. Jedoch wird in der Wiener Handschrift eine andere Aussage vermittelt. Während in der Verkündigung Gabriel der Bote der unbefleckten Empfängnis ist und damit auf die Makellosigkeit Mariens verweist, versucht der Marschall seine Herrin zu verführen und somit ihre Moralvorstellungen zu brechen. Demzufolge trifft die Überhöhung nur auf die Königin zu, die wie Maria in der biblischen Geschichte tugendhaft bleibt, während ein Vergleich zwischen dem Marschall und dem Engel nicht gelingt.

In anderen Miniaturen des Zyklus sind durchaus Parallelen zwischen dem Gehalt des sakralen Bildvorlage und der Aussage des weltlichen Motivs auszumachen. Diesbezüglich entspricht die Beziehung innerhalb der Figurenkonstellation bei der Versöhnungsszene (fol.7v, Abb.7) der Verhältnisse zwischen den Figuren der Epiphanie: In der Textillustration wird, wie in einer Anbetung, die Unterordnung einer ranghöheren Person unter eine andere Figur, die nicht durch einen offiziellen Status ausgezeichnet ist, thematisiert. Die heiligen drei Könige bekennen sich als Untertanen des Kindes Jesus als neuen König in der Novelle, der sich seiner Frau symbolisch unterordnet.

Eine entsprechende Übereinstimmung mit einer biblischen Erzählung ist in der linken Szene der Malerei auf fol.3r (Abb.3) erkennbar, die den wütenden König zeigt. Die bildliche Vorlage hierzu liefert der Bethlehemitische Kindermord, der ein vergleichbares Grundthema behandelt wie die Szene in Cod.2675*. Der Soldat folgt dem von Herodes erteilten Befehl, die Kinder zu töten, um eine Gefährdung seiner machtpolitischen Position zu vermeiden. Ähnliche Beweggründe veranlassen den König, den unschuldigen Zwerg umzubringen, da er durch ihn seine übergeordnete Position in der Ehe unterminiert sieht.

Die Ergebnisse der Vergleiche dieses Kapitels zeigen auf, dass die Darstellungen der Illustrationen des Cod.2675* nicht nur auf Vorlagen aus dem Bereich der Buchmalerei rekurren. Diesbezüglich weisen mehrere Kompositionen klare Bezüge zur Wandmalerei auf. Die Entstehungsorte der gewählten Vergleichsbeispiele verweisen auf eine verstärkte

¹⁰² Saurma-Jeltsch 1988, S. 54.

Orientierung an den Malereien Italiens und Südösterreichs. Die Untersuchung der Bildkonstruktionen der weltlichen Motive zeigt die Einflussnahme von Vorlagen aus der christlichen Ikonografie. Dies lässt die Vermutung zu, dass der Künstler möglicherweise in einer Werkstatt arbeitete, die vor allem auf Aufträge mit sakralen Themen ausgerichtet war und über entsprechende Vorlagen verfügte. Die motivischen Übereinstimmungen mit Werken der Wandmalerei lässt im Weiteren eine Verbindung mit Freskanten vermuten. Dass nur wenige direkte Vorbilder für die Miniaturen des Kodex bestimmt werden konnten, lässt sich durch die Rückführung der angesprochenen Motive auf ein christliches kollektives Bildgedächtnis erklären. Die Motive aus dem religiösen Umfeld waren einem Maler wie auch den Laien hinreichend bekannt, „sowohl von anderen Bildern her als auch durch eigenes Nachdenken und aus der öffentlichen Darstellung durch Prediger.“¹⁰³ Wie die bereits zitierte These von Fröhmer-Voss bekräftigt, war für die Künstler neben konkreten Bildvorlagen auch das von tradierten Bildmustern bestimmte Vorstellungsvermögen für die Schaffung neuer Bildlösungen von Bedeutung¹⁰⁴. Demzufolge kann man davon ausgehen, dass weit verbreitete Bildelemente aufgegriffen und dem spezifischen Zweck angepasst wurden, ohne dabei ein konkretes Vorbild nachzuahmen. Das entspricht den Bildlösungen der Wiener Handschrift, für die häufig gemeinsame Grundformen in der christlichen Ikonografie auszumachen sind. Jedoch waren sie nur selten auch in den Details auf konkrete Vergleichsbeispiele zu reduzieren.

4.2.5. Konstruktion der Bildelemente

Über diese Überlegungen hinaus lassen sich anhand einzelner Elemente innerhalb der Miniaturen Hinweise darauf finden, wie die ungewöhnlichen Bildlösungen konstruiert wurden. Durch die unzulängliche Bestimmbarkeit konkreter Vorbilder entsteht die Vermutung, die Bilder seien eigens für Cod.2675* entworfen worden, indem die Komposition unter anderem aus Einzelheiten additiv konstruiert wurden. Beispielhaft dafür ist fol.5v (Abb.5), das durch eine Unstimmigkeit der Hände der beiden Randfiguren auffällt: Am linken Bildrand befindet sich die Figur des Königs, die in der rechten Hand einen Stab hält, den der König mit dem ausgestreckten Zeigefinger stützt. Auf Höhe der Körpermitte ist seine geöffnete linke Hand zu erkennen, bei welcher der Daumen vor die Handinnenfläche gehalten wird. Dem König gegenüber ist der Markgraf Leopold platziert.

¹⁰³ Baxandall 1999, S. 93.

¹⁰⁴ Fröhmer-Voss 1969, S. 22.

Er hält ebenfalls in seiner rechten Hand einen Stab, den er mit dem Zeigefinger stützt. Bei dieser Detaildarstellung handelt es sich um die Kopie der Hand des Königs, die um 150 Grad gedreht und am Unterarm Leopolds angefügt wurde. Daraus ergibt sich eine Geste, die anatomisch nicht korrekt ist. Bei der anderen Hand handelt es sich um ein identisches Konstruktionsprinzip: Die Form der linken Hand des Königs wurde gespiegelt und an den linken Unterarm des Markgrafen angefügt. Die daraus resultierende Handhaltung ist erneut anatomisch unmöglich. Diese Beobachtung legt die Annahme nahe, dass der Künstler eine spezielle Bildidee verfolgte. Da diesbezüglich keine entsprechenden Vorlagen zur Verfügung standen, wurden die Figuren wahrscheinlich aus einzelnen Details zusammengesetzt.

Ein ähnliches Phänomen zeigt sich in fol.4r (Abb.4). Der Reitsattel des Schimmels ist präzise ausgearbeitet, die mittelalterlichen Vorderzwiesel und die runden Wülste am hinteren Teil sind deutlich zu erkennen. Bei dem Sattel des braunen Pferdes befinden sich die runden Wülste des hinteren Teils inkorrekt vor dem Bauch des Reiters, wo sich eigentlich der Zwiesel befinden müsste. Dies stellt ein weiteres Beispiel dafür dar, wie der Maler in der Motivgestaltung eine vorhandene Form (den Sattel) für eine andere Figur benutzt hat, ohne sie dem neuen Kontext (die gegenläufigen Bewegungsrichtung des anderen Pferdes) anzupassen.

4.3. Zum Wirkungszusammenhang der Einzelbilder eines Zyklus

Innerhalb eines Zyklus ist nicht nur die Komposition einer einzelnen Miniatur relevant, sondern auch deren Konzeption als ein Element Bildserie ist von tragender Bedeutung. Hinsichtlich der Illustrierung einer Geschichte mit einem durchgehenden Handlungsstrang, ist es wichtig, dass der Zusammenhang der einzelnen Bilder für den Betrachter zu erschließen ist. Dafür sind mehrere Kriterien wesentlich, wie beispielsweise die Identifizierbarkeit der einzelnen Figuren. Die Eigenschaften der einzelnen Relationen der Szenen untereinander stellen demzufolge eine entscheidende Bedingung für die Gesamtrezeption eines Zyklus dar.

4.3.1. Die Identifizierbarkeit der Figuren

Zur Orientierung des Betrachters ist die Identifizierung der Figuren innerhalb des Zyklus signifikant. Sie bewirkt die Möglichkeit, dass der Betrachter dem Verlauf der Bilderzählung folgen kann. Dies ist zu erreichen, indem die Gestalten mit spezifischen Attributen oder individueller Kleidung markiert sind, da gerade in der Buchmalerei des beginnenden 15.

Jahrhundert die Gesichter stilisiert und kaum charakteristisch dargestellt werden.

Wie verhält es sich in der Wiener Handschrift? Die Frau in der Eingangsminiatur ist durch die Krone und den Hermelin besetzten Mantel, eindeutig als Königin zu identifizieren. Neben ihr erblickt der Betrachter einen Mann in rotem Gewand ohne weitere Merkmale, die zu einer Identifizierung dienen können. Erst durch das Lesen des Textes ist es dem Betrachter möglich, in ihm den Marschall zu erkennen. Dass es sich dabei um dieselbe Person handelt, die durch die grün gekleidete Figur in der nächsten Illustration auf fol.2r (Abb.2) dargestellt ist, ist gleichfalls nur durch den Text nachvollziehbar. Während der grüne Rock in den folgenden Miniaturen weiterhin als Merkmal für den Marschall beibehalten wird, ändern sich die Farben und die Gestaltung der Gewänder des Königs und Leopolds häufig. Nur die Kennzeichnung des Status durch die Kronen, sind sie kontinuierlich als Markgraf oder König wiederzuerkennen. Der Grund für diese die Verständlichkeit erschwerende Bildstrategie ist in der Komposition des Einzelbildes zu suchen. In dem Bild auf fol.3r (Abb.3) trägt der Markgraf Leopold ein rotes Gewand, das nicht dem blauen Umhang der Darstellung auf fol.6v (Abb.6) entspricht. Würde diese Figur in der Miniatur auf fol.3r ebenfalls mit einem blauen Gewand ausgestattet werden, würden sich in dem Bild mit zwei Szenen zwei blau gekleidete, männliche Figuren befinden. Dies würde es dem Betrachter erschweren, zu erkennen, dass es sich um zwei unterschiedliche Gestalten in zwei verschiedenen Szenen handelt. Eine zweite blaue Figur würde zu der Vermutung verleiten, dieselbe Figur sei in zwei Situationen dargestellt.

Leopolds blaues Gewand ist in den Illustrationen auf fol.5v und fol.7v mit roten Ärmeln versehen, obgleich er auf dem dazwischen liegenden Bild mit blauen abgebildet ist. Diese Variation des Kostüms verweist ebenfalls auf eine bessere Erkennbarkeit der Figuren innerhalb einer Komposition. Würden die Ärmel Leopolds innerhalb der Figurenkonstellation in der Szene auf fol.6v gleichfalls rot gestaltet worden sein, hätte das zur Folge, dass seine Arme nur undeutlich von denen des Königs zu unterscheiden wären. Die Arme der beiden Figuren sind in der Miniatur sehr nah nebeneinander und fast parallel angeordnet. Aufgrund dessen könnte roten Ärmeln für das Gewand des Markgrafen so erscheinen, als strecke nicht Leopold seinen rechten, sondern der König seinen linken Arm dem Köhler entgegen.

Demzufolge ist die Farbgestaltung der Figuren unabhängig von den darzustellenden Gestalten. Die Farbgebung bietet somit keine direkte Grundlage zur Interpretation des

Bildes. Da keiner Figur eine spezifische Farbe kontinuierlich beigelegt wird, ist eine Charakterisierung der Gestalten mithilfe einer Farbsymbolik nicht anzunehmen.

Die Ausnahme bildet die Gewandgestaltung des Köhlers, der in allen drei Miniaturen, in denen er abgebildet wird, die gleiche Kleidung trägt. Mit einem ebenso grauen bzw. farblosen Gewand ist die Königin bekleidet, als sie ihre Standeszugehörigkeit verlor und in der Hütte des Köhlers lebt. In diesem Fall wird das Gewand nicht nur zur Erkennbarkeit eingesetzt, vielmehr dient es dazu, den gesellschaftlichen Status auszudrücken. Gerade innerhalb der leuchtend farbigen Ausstattung der gesamten Handschrift, fällt das tonlose Grau als Kontrast ins Auge.

4.3.2. Die Reihung der Personen/ Bildaufbau

Innerhalb der Bildlogik der Miniaturen werden die Gesten, neben der Möglichkeit zum inhaltlichen Ausdruck, wie die Schwurgeste des Köhlers, zur Strukturierung der Lesbarkeit des Bildes eingesetzt. Die Ausrichtung der Handhaltung dient demzufolge auch zur Lenkung der Betrachterblicke. Diesbezüglich deuten auf fol.5v (Abb.5) die Hände Leopolds und des Königs auf das Bildzentrum, wo sich das Kampfgeschehen abspielt, um den Blick darauf zu konzentrieren und eine Ablenkung zur Seite zu vermeiden.

Bei der Komposition der Versöhnungsszene dienen die Gesten ebenfalls dazu, die Blickrichtung des Betrachters dem Erzählstrang anzupassen. Entsprechend der Leserichtung beginnt der Blickverlauf mit der Frontalfigur des ankommenden Ritters, wird von dem Pferdekopf nach rechts umgelenkt und über die Hände der mittleren Figuren hin zur Königin geleitet, wo der Blick von zwei entgegengesetzten Figuren und entsprechend nach links weisender Hände aufgefangen wird. Damit wird die Aufmerksamkeit des Betrachters bei der Szene des knienden Königs gehalten.

4.4. Die Klassifizierung der Formen des Bild-Text-Verhältnisses

Nachdem Carl Robert 1881 als erster Kunsthistoriker versucht hat, Bildstrukturen zu klassifizieren, griff Franz Wickhoff 1895 diese Idee auf und entwickelte drei Typen des Bildaufbaus.¹⁰⁵ Seine Erkenntnisse wurden von Kurt Weitzmann weitgehend übernommen und mit spezifischeren Begriffen konkretisiert, die 1996 von Eva Wolf durch einen vierten

¹⁰⁵ Robert 1881; Hartel/ Wickhoff 1893.

Typ ergänzt wurden¹⁰⁶. Im Folgenden werden diese Kategorien beschrieben und auf die Kompositionen der Miniaturen der Wiener Handschrift übertragen. Ziel ist es hierbei, die Struktur der Transformation eines Textinhaltes in eine bildliche Form sichtbar zu machen.

Die Schwierigkeit der Bildkonstruktion einzelner Elemente eines Zyklus sowie der Illustration eines ganzen Handlungsverlaufs besteht darin, dass die Zusammenhänge der Figuren und ihrer Interaktionen durchgehend erkennbar sein müssen. Hinsichtlich dieser Bedingungen bilden die Koordinaten Raum und Zeit für den Betrachter unablässige Anhaltspunkte, um eine Szene einordnen zu können. Zur Vermittlung eines narrativen Gehaltes bedarf es einen Ort, an dem die Personen innerhalb eines bestimmten Zeitraumes ihre Interaktionen ausführen. Am verständlichsten ist die Situation zu erfassen, wenn sich Raum und Zeit in einer Einheit befinden, wie es der realen Wahrnehmung entspricht. Zur Vermittlung von Entwicklungen erfordert es für das statische Medium der Malerei, im Gegensatz zum Film, andere Formen der Bildkonzeption zu entwerfen, um der Handlungsprozesse darstellen zu können. Dabei muss gleichwohl die Erkennbarkeit von Raum und Zeit für den Betrachter gewährleistet bleiben, um die Szene identifizieren zu können.¹⁰⁷

4.4.1. Die simultane Methode (kontinuierende Darstellungsart)¹⁰⁸

Bei der simultanen Methode wird in einem Bild dieselbe Figur an einem Ort mehrmals zu verschiedenen Zeiten dargestellt, um die verschiedenen Stadien des Handlungsverlaufes sichtbar zu machen. Wickhoff zieht hierzu die Illustration fol.12v (Abb.36) der *Wiener Genesis* als Beispiel heran: Die Illustration der Jakobslegende stellt keinen Menschenzug dar, sondern zeigt mehrmals den Protagonisten Jakob in aufeinander folgenden Etappen auf seinem fortlaufenden Weg innerhalb einer einzigen Miniatur. Im Cod.2675* wendet der Miniator diese Technik allerdings nicht an.

¹⁰⁶ Weitzmann 1970, S. 13-17; Wolf 1996, S. 153.

¹⁰⁷ Schwall- Hoummady, S. 51-54.

¹⁰⁸ Bei der folgenden Auflistung werden die Bildtypen mit der Bezeichnung Weitzmanns betitelt und mit den Termini von Wickhoff in Klammern ergänzt. Weitzmann 1970, S. 13f; Wickhoff 1912, S. 10-12.

4.4.2. Die zyklische Methode (distinguierende Darstellungsart)¹⁰⁹

Mithilfe der zyklischen Methode werden mehrere Szenen aneinander gefügt, so dass die Einheit von Ort und Zeit gewahrt bleibt. Hierbei ist es nicht unbedingt notwendig, dass die einzelnen Szenen durch Rahmen, Ranken oder Ähnlichem grafisch getrennt sind, sondern als einzelne Bilder erkennbar bleiben.

Die Komposition der Miniatur auf fol.2v (Abb.2) entspricht diesem Typus. Auf der linken Seite kann der Betrachter den Marschall im Schlafzimmer der Königin beobachten, während der Dialog zwischen ihm und dem König, der auf der rechten Seite dargestellt ist, der ersten Szene zeitlich nachgeordnet ist. Die Trennung der beiden Handlungsräume wird durch die Außenwand des Schlafzimmers markiert. Obgleich dieselbe Figur in einer Miniatur zweimal abgebildet ist, wird es dem Rezipient ermöglicht, anhand der Trennung der Räume auch die Trennung der beiden Szenen nachzuvollziehen und die Handlung auf der rechten Seite einer zeitlich nachfolgenden Handlung zuzuordnen. Unterstützt wird der Eindruck einer Chronologie Eindruck durch die gewohnte, westliche Leserichtung von links nach rechts.

Nach dem gleichen Prinzip gestaltet sich der Bildaufbau der dritten Miniatur (Abb.3) des Zyklus, die ebenfalls zwei aufeinander folgende Szenen in einer Miniatur vereint. Jedoch fällt in diesem Fall die Verdopplung einer Figur weg.

4.4.3. Die monoszenische Methode (komplettierende Darstellungsart)¹¹⁰

Bei diesem Punkt der Einteilung unterscheiden sich die Thesen Wickhoffs und Weitzmanns, so dass sie hier getrennt aufgeführt werden, da beide Ansätze für die Einordnung der Handschrift relevant sind.

4.4.3.1. Die monoszenische Methode¹¹¹

Der Begriff der monoszenischen Methode macht deutlich, dass hier in einer Miniatur nur eine Szene abgebildet wird, bei der die Einheit von Raum und Zeit gewahrt bleibt. Dies findet sich in der Darstellung auf fol.5v (Abb.5) im Cod.2675* wieder. Hier ist das Geschehen des Kampfes in genau einem bestimmten Moment dargestellt, ohne durch weitere Erzählmomente ergänzt zu werden. Ebenso wird in fol.1v (Abb.1) an einem Ort

¹⁰⁹ Weitzmann 1970, S. 17f, Wickhoff 1912, S. 14.

¹¹⁰ Weitzmann 1970, S. 14f, Wickhoff 1912, S. 14.

¹¹¹ Weitzmann, 1970 S.14 ff.

(im Vorraum) nur eine Szene (den Dialog zwischen der Königin und dem Marschall) abgebildet. Dementsprechend zeigt fol.8r (Abb.8) ebenfalls an einem Ort (vor der Stadt) alle Figuren in einem Moment (dem der Rückkehr).

4.4.3.2. Die komplettierende Darstellungsweise¹¹²

Nach Wickhoff stellt eine komplettierende Darstellung einen bestimmten Moment der Handlung dar, der durch weitere Begebenheiten, die mit der Hauptszene in Verbindung stehen, ergänzt wird. Durch dieses Gestaltungskonzept ist es möglich, einen abgeschlossenen Handlungsstrang in einem Bild zu zeigen. Diese Zusammenführung einzelner Teilszenen bedingt die Vermischung diverser Zeitpunkte und unterschiedlicher Handlungsorte.

Das Bildbeispiel auf fol.4r verdeutlicht dies. In der Illustration stellt der Maler in der Bildmitte das Gefecht zu Pferde in dem Augenblick dar, in welchem der Marschall dem Ritter einen Schwerthieb versetzt. Gleichzeitig ist am rechten Bildrand die, während des Gefechtes fliehende, Königin, zu erkennen. Während ihr Rockzipfel noch auf der Lichtung im Bereich des Kampfes ist, befindet sich der vordere Teil ihrer Gestalt schon im Wald. Zusätzlich fügt der Maler noch den Hund des Ritters ein. Im Bild fällt er den Marschall während des Kampfes an, obwohl er laut des Novellentextes erst nach dem Tod des Ritters ins Schloss läuft, wo er im Speisesaal den Marschall ins Bein beißt. Demzufolge konnten in einer Miniatur zwei Orte und drei Zeitpunkte miteinander verbunden werden.

In ähnlicher Weise funktioniert die Komposition des Handlungsfolge auf fol.7v (Abb7): In der Erzählung sieht der Junge aus der Ferne den im Wald ankommenden König mit seinem Gefolge. Daraufhin läuft er zur Mutter, die mit ihm vor die Hütte tritt. Als sie die Fremden erkennt, flieht sie mit ihrem Sohn in den Wald, wo der König sie einholt und vor ihr um Vergebung bittend auf dem Boden kniet. In der Illustration fasst der Maler diese ganze Sequenz in einer Szene zusammen und situiert sie auf dem Platz vor der Hütte des Köhlers.

4.3.3.3. Die kinematographische Erzählform¹¹³

Die kinematografische Erzählform erläutert Wolf als „[...] Komposition mehrerer monoszenischer Darstellungen zu einer Bildsequenz, sozusagen als Verbindung der

¹¹² Wickhoff 1912, S. 14 ff.

¹¹³ Wolf 1996, S. 152 ff.

monoszenischen Erzählform mit der kontinuierlichen mehrszenischen Darstellungsweise.“¹¹⁴

Die Unterscheidung zur komplettierenden Methode bezieht sich auf die Einheit des Ortes von allen Szenen. Entsprechend dieser Struktur wurde die Illustration auf fol.6v (Abb.6) konstruiert, in welcher der Verlauf eines ganzen Dialoges von vier Personen in einer Szenerie dargestellt ist, deren Einzelelemente bereits unter 4.1. erläutert wurden. Der Unterschied zur Abbildung eines Gespräches wie auf fol.1v besteht darin, dass dort die Anteile des Dialoges zwischen dem Marschall und der Königin annähernd monologisch gestaltet sind und auf eine zusätzliche Handlung verzichtet wurde. Währenddessen umfasst die Darstellung auf fol.6v ein Gespräch mit vier Teilnehmern, deren Sprechsequenzen viel schneller aufeinander folgen und jeweils mit bestimmten Interaktionen verbunden sind.

Aus diesen Erkenntnissen lässt sich folgern, dass jede Miniatur als eigene Komposition speziell für eine oder mehrere entsprechende Textstelle entworfen wurden. Dabei verzichtet der Maler jedoch auf die Unterordnung der separaten Kompositionen unter ein bestimmtes, durchgehendes Gestaltungsprinzip. Diese Argumentation unterstützt die Annahme, dass die Bilder ohne vorgegebene Konstruktionsstrukturen gestaltet wurden, um eine adäquate Umsetzung des Textes zu erzielen.

4.5. Kinematografische Strategien in der Buchmalerei

Die Verbindung zwischen Bildformen des modernen Mediums Film und narrativen Strategien in der Literaturproduktion des Mittelalters zeigt Horst Wenzel in seiner Untersuchung „Der Leser als Augenzeuge“ auf.¹¹⁵ Ausgehend von Ergebnissen der Gehirnforschung handelt es sich beim Sehen um einen neuropsychologischen Vorgang, bei dem die Wahrnehmung der Einzelmotive im Gehirn zu einer Bildfolge ergänzt und vollendet werden. Als Beispiel aus dem Bereich der bildenden Kunst führt Wenzel mittelalterliche Kreuzwegstationen an, dessen einzelne Episoden der Betrachter als einen dynamischen Handlungsverlauf wahrnehmen kann. Die Verbindung zu dem dabei entstehenden Faktor der chronologischen Entwicklung und dem Sehen weist nach

¹¹⁴ Wolf 1996, S. 152.

¹¹⁵ Wenzel 2002, S. 147 – 176, hier besonders S. 150 – 158.

Auffassung des Philologen Parallelen zur Wahrnehmungsweise kollektiver Rituale und Theateraufführungen auf. Daraus ergibt sich, dass die spezifische Rezeption eines Mediums die Wahrnehmung eines anderen Mediums verändert. Eine solche gegenseitige Beeinflussung der Rezeption wird auch in der Literatur sichtbar. Wenzels These zufolge lassen sich in der Darstellung literarischer Inhalte Strukturen ausmachen, die ebenfalls im modernen Film eingesetzt werden. Denn „die Bewegung der Augen, die dem Fluss der Zeilen folgen, korrespondiert mit einer kinästhetischen Wahrnehmung, die für die Konstruktion von Texten konstitutiv ist wie für eine Freskenfolge [...]“. ¹¹⁶

Anhand einer Analyse der Darstellungsmodi epischer Texte des Mittelalters bildet er neun Kategorien spezifischer Formen der literarischen Inhaltsvermittlung. An Beispielen der höfischen Literatur zeigt er, wie in epischen Texten sprachliche Bilder geschaffen werden, die der Rezipient in ähnlichen Strukturen wahrnimmt wie ein modernes Publikum den Film. Im Folgenden werden diese Prinzipien weitgehend auf die Bildbeispiele aus dem Cod.2675* übertragen und mit weiteren Illustrationen zeitgenössischer Werke ergänzt. ¹¹⁷ Die Anwendung sowie das Auslassen bestimmter Methoden verdeutlicht die Positionierung des Betrachters, die durch die spezifische Konstruktion des Zyklus erzielt wird.

4.5.1. Überblick/ Luftperspektive¹¹⁸

Durch die Verwendung der Luftperspektive wird dem Betrachter der Überblick einer ganzen Szenerie oder Landschaft gegeben. Vergleichbar findet sich in der *Historia Trojana* auf fol.65v (ÖNB, Cod.2773, Abb.12) ein Überblick über die Stadt Troja und die Stürmung des Tempels mit vielen Einzelhandlungen. In der Geschichte der Königin von Frankreich lässt sich solch eine Bildauffassung auf symbolischer Ebene erkennen. Die Miniatur auf fol.8r (Abb.8) gibt einen metaphorischen Überblick des gesamten Handlungsraumes. Die Häuser am linken Bildrand können als Symbol für die Stadt als Beginn der Geschichte und für die Ausgangssituation vor der Verleumdung gedeutet werden. Die Bäume am rechten Bildrand symbolisieren den Ort der Wiedervereinigung bei der Hütte im Wald. Mit der Platzierung aller an der Handlung teilhabenden Figuren, mit Ausnahme der Krämerin, zwischen diesen beiden Handlungsorten, die den Anfang und das

¹¹⁶ Wenzel 2002, S. 153.

¹¹⁷ An dieser Stelle sei Lieselotte E. Saurma-Jeltsch, die ebenfalls über dieses Thema gearbeitet hat, für Ihre Hinweise gedankt.

¹¹⁸ Wenzel 2002, S. 158.

Ende der Geschichte markieren, wird im übertragenen Sinn ein Überblick über das szenische Geschehen gegeben.

4.5.2. Blickwechsel/ Schnitt¹¹⁹

Mithilfe des Blickwechsels wird eine Begebenheit erst aus einer Perspektive dargestellt (Schnitt) und daraufhin aus einer anderen Blickrichtung gezeigt (Gegenschnitt). Dieses Verfahren findet in der Wiener Handschrift keine Anwendung, was darauf verweist, dass die Reihenfolge der Szenenabbildung auf eine kontinuierlich fortlaufende Chronologie ausgerichtet ist und an dem Standpunkt einer Perspektive orientiert ist.

4.5.3. Parallelhandlung¹²⁰

Auf die Darstellung zweier zeitlich parallel verlaufender Handlungen wird innerhalb des Zyklus des Cod.2675* verzichtet. So wird beispielsweise das Leben der Königin im Wald nicht illustriert, während der zeitgleich zwischen dem Marschall und dem Hund stattfindende Kampf abgebildet wird. Durch das Auslassen einer Szene wird eine umfassende Perspektive auf alle sich ereignenden Geschehnisse negiert. Diese Beobachtung verweist auf die Äquivalenz einer literarischen Erzählerkonzeption innerhalb eines Textes und der Funktion der Illustrationen eines Bilderzyklus. Entsprechend der Instanz eines Erzählers vermitteln die Miniaturen auf bildlicher Ebene den Inhalt des Geschehens. Anhand der Auswahl der abgebildeten Szenen lässt sich eine mögliche Positionierung der Erzählinstanz, die durch die Illustrationen des Cod.2675* evoziert wird, ermitteln. Im Gegensatz zu dem allwissenden, auktorialen Erzähler des Novellentextes, wird auf der Ebene der bildlichen Erzählung die Sicht des Betrachters eingeschränkt, indem die Geschehnisse im Wald nicht illustriert werden. Eine solche Begrenzung des Sichtfeldes entspricht der Perspektive eines personalen Erzählers in der Literatur.¹²¹ Dieser Erzähler lässt sich durch die Auswahl der Bildmotive verorten: In Folge dessen, dass das Leben der Königin im Wald ausgelassen wurde, ergibt sich eine ‚Erzählposition‘, die im Umfeld des königlichen Hofes angesiedelt werden kann. Weder innerhalb des Textes noch in den Miniaturen existiert eine Figur, die eine solche Rolle erfüllen könnte. Ein Beispiel für die Integration eines solchen Erzählers in die Buchmalerei liefert der *Willehalm*-Roman

¹¹⁹ Wenzel 2002, S. 159 f.

¹²⁰ Wenzel 2002, S.168.

¹²¹ Zur Erzählerposition vgl. Stanzel 2001, besonders S. 149-189.

(München BSB, Cgm.193 III, fol.1r, Abb.35). In dieser Illustration übernimmt eine gestikulierende Figur die Vermittlerrolle zwischen Leser und Handlung. Hingegen dieser offensichtlichen Figur wird in der Wiener Handschrift ein Erzähler konstruiert, der unsichtbar bleibt. Daraus wird die Vorstellung eines an der Handlung unbeteiligten, aber anwesenden Augenzeugen evoziert. Beispielsweise ließe sich ein Mitglied des Hofstaates vorstellen, der das Geschehen beobachten aber keinen Einfluss darauf nehmen kann. In der konkreten Rezeptionssituation wird dieser Platz dem Betrachter als eine Identifikationsfolie angeboten, durch die er selbst zu einem stillen Beobachter wird.

4.5.4. Fokussierung / Zoom¹²²

Die im Film häufig verwendete Technik des Zoomens, mithilfe dessen ein entferntes Motiv dem Betrachter optisch näher gebracht wird, findet auch innerhalb des Zyklus der *Königin von Frankreich* zu einer ansatzweisen Anwendung. Die Bildkonzeptionen der ersten drei Miniaturen des Cod.2675* können als die Umsetzung der Fokussierung gelesen werden: In dem ersten Bild (Abb.1) wird das Haus in Vollansicht inklusive des Daches dargestellt, woraus sich eine Betrachterposition vor dem Gebäude konstruieren lässt. Das Schlafzimmer selbst liegt in den Räumen des hinteren Gebäudeteiles und kann kaum eingesehen werden. In der folgenden Miniatur (Abb.2) wird die Distanz zum Handlungsort verringert: Der Fokus beschränkt sich in dieser Darstellung auf das Schlafzimmer, welches nun ganz einzusehen ist. Die Entfernung wird in der dritten Illustration (Abb.3) weiter verringert, indem der grüne Vorhang ein Stück zur Seite gezogen ist und mehr Einblick gewährt. Das distanzierend vorgesetzte Wiesenstück aus dem zweiten Bild ist verschwunden, so dass nun der Schemel unter dem Bett vollständig zu sehen ist. Perspektivische Gestaltungsmittel unterstützen den Eindruck der Annäherung: Die quer verlaufenden Streifen der Deckenornamentierung in der Miniatur auf fol.3r sind breiter gezeichnet als auf fol.2v, so dass sie im Sinne der Zentralperspektive dadurch mehr aus der Unteransicht erscheinen; diese Perspektive entsteht, wenn man sich dem Zimmer nähern würde. Entsprechend dieser Bewegung rückt auch die Stange, die den Vorhang hält, optisch näher an die Kante, wo die Rückwand und die Decke aufeinander stoßen. Im Vergleich, zu der Figur des Marschalls auf fol.2v, ist die des Königs in der nächsten Miniatur im Verhältnis zum umgebenden Raum größer dargestellt. Er ist so nah an die

¹²² Wenzel 2002, S. 160.

untere Bildkante gerückt, dass sie sich berühren, woraus ebenfalls der Eindruck größerer Nähe geschaffen wird.¹²³ Der Betrachter kann diese Bildgestaltung des Zoomens in der Handschrift deutlich wahrnehmen, weil sich die beiden letzten Bilder auf dem Seitenpaar fol.2v und fol.3r befinden. Demzufolge liegen sie sich im aufgeschlagenen Buch gegenüber, so dass die Unterschiede direkt für den Leser zu sehen sind und sie miteinander verglichen werden können, ohne umblättern zu müssen.

4.5.4. Großaufnahme / close-up¹²⁴

Die oben beschriebene Heranführung des Bildraumes an den Betrachter wird in Cod.2675* nicht weitergeführt, so dass sich der Eindruck einer Großaufnahme ergeben würde, wie es dem kinematografischen Mittel des close-up entspricht.

4.5.5. Vorausdeutung / Vorschau¹²⁵

Das Mittel der Vorausdeutung auf zukünftige Handlungsmomente lässt sich im Bildzyklus der Wiener Handschrift aufzeigen. Der Alkoven am linken Bildrand der Illustration auf fol.1v (Abb.1) deutet bereits auf die folgende Szene, in welcher der Marschall den Zwerg zu der Königin ins Bett liegt, um sie daraufhin verleumden zu können.

Zudem fügt der Maler der Miniatur auf fol.4r (Abb.4) fügt den Hund des Ritters ein, der dem Marschall ins Bein beißt, obgleich diese Episode keine Entsprechung im Text findet. In der Erzählung wird indessen eine ähnliche Begebenheit zu einem späteren Zeitpunkt beschrieben, in welcher der Hund des Ritters bei einem Fest im Schloss den Marschall ins Bein beißt. Der Buchmaler bringt die Szene bereits in der Illustration des Kampfes ein, indem der Hund als Synekdoche einer späteren Handlung in die Komposition eingefügt wird.

4.5.7. Rückblende / cut-back¹²⁶

Die Kategorie der Rückblende beschreibt das kinomatografische Mittel, eine vergangene Sequenz in den aktuellen Handlungsstrang einzufügen, um signifikante Beziehungen zwischen zwei Szenen hervorzuheben. In einer Handschrift könnte es beispielsweise dermaßen umgesetzt werden, dass im Hintergrund einer Szene eine zweite Begebenheit

¹²³ Hier kann von einem Unterschied aufgrund der Bedeutungsgröße abgesehen werden, da auch im weiteren Verlauf des Zyklus dieses Gestaltungsmittel nicht eingesetzt wird.

¹²⁴ Wenzel 2002, S. 162.

¹²⁵ Wenzel 2002, S. 164.

¹²⁶ Wenzel 2002, S. 165.

abgebildet wird. Im Cod.2675* wird auf eine entsprechende Bildkonzeption, mittels der ein offensichtlichen Bezug zwischen zwei Szenen hergestellt werden kann, verzichtet.¹²⁷ Gleichwohl gelingt es dem Buchmaler eine Beziehung zwischen zwei Illustrationen herzustellen, indem er die Farb- und Formstruktur einer Komposition wiederholt. Diesem Prinzip zufolge werden die Illustrationen auf fol.1v (Abb.1) und der rechte Bildteil der Miniatur auf fol.3r (Abb.3) in Zusammenhang gebracht: In beiden Szenen befindet sich im linken Bereich eine blau gekleidete Figur, die Königin, und auf der rechten Hälfte eine leuchtend rote Gestalt, die den Marschall beziehungsweise den Ritter darstellt. Die Fläche zwischen diesen zwei Kompositionselementen wird in beiden Fällen mit einer matt roten Farbfläche gefüllt, deren Form auf fol.1v als ein Fenster sowie auf fol.3r als Figur des Markgrafen gestaltet wird. Diese formale Bezugnahme lässt sich auch inhaltlich belegen. In der Szene auf fol.3r wird die Verstoßung der Königin thematisiert, die mit der ersten Szene kontrastiert, in der die Königin noch die Rolle der tugendhaften Dame innehat.

4.5.8. Ausblendung / Suggestion¹²⁸

Die Funktion dieses Mittels der Ausblendung unterstützt die Inszenierung eines Spannungsaufbaus, indem spezifische Momente ausgeblendet werden, um den Rezipienten über bestimmte Handlungsabfolgen und deren Auswirkungen im Unklaren zu lassen. Im Zyklus der Wiener Handschrift wird diese Gestaltungsmethode eingesetzt, um das Ende dramatischer Szenen offen zu lassen. Wie bereits in der Analyse des Text-Bild-Bezugs ausgeführt, wird in den Darstellungen auf fol.4r, fol.5v sowie fol.6v (Abb.4, 5, 6) lediglich ein bestimmter Moment während einer Auseinandersetzung illustriert, ohne dass der Tod des Zwerges (fol.3r) oder des Ritters (fol.4r) abgebildet wird. Dementsprechend wird das Ende des Kampfes zwischen dem Marschall und dem Hund (fol.5v) nur aus dem Text ersichtlich. Eine eindeutigere Schilderung würde das Ergebnis vorwegnehmen und aufgrund dessen dem sukzessiv ansteigenden Spannungsbogen entgegenwirken. Zusätzlich bietet eine weniger konkrete Illustration eines Geschehens dem Betrachter den Raum, die Szene in der Fantasie zu vervollständigen.

¹²⁷ In diesem Falle wird von den zweigeteilten Miniaturen auf fol.2v und 3r verzichtet, da sie gleichfalls als allein stehende Bilder bezüglich des Textverständnisses funktionieren.

¹²⁸ Wenzel 2002, S. 168.

4.5.9. Bildbühne

Die vorangegangenen Überlegungen zur Bildkonstruktion im Zusammenhang mit performativen Techniken erlauben eine Erweiterung hinsichtlich theaterspezifischer Strategien. Voraussetzung dieser Annahme bildet die Bildgestaltung besonders innerhalb einzelner Bereiche der Buchmalerei, den Figurenraum einer Bühne gleich zu konzipieren, wie es auch auf die Illustrationen des Cod.2675* zutrifft.¹²⁹ Diese Bildwirkung wird dadurch erzielt, dass die Gestalten auf einer Ebene positioniert sind, die lediglich das untere Drittel der Bildfläche einnimmt. Hingegen der teilweise evozierten Tiefenräumlichkeit bespielen die Figuren in den Miniaturen nur einen schmalen Bereich am unteren Bildrand - entsprechend dem schmalen Bühnenraum, der Theaterschauspielern zu Verfügung steht. Der Rahmen der Miniatur übernimmt die gleiche Funktion wie eine Theaterbühne, eine Distanz zwischen fiktiver Bild- und realer Welt zu schaffen.¹³⁰ In dem schon erwähnten Bildbeispiel des *Willehalm*-Romans (Abb.35) erfüllt die Erzählerfigur als Vermittler zwischen diesen beiden Erlebensebenen, die gleiche Funktion wie die performativen Technik des Zur-Seite-Sprechens.¹³¹ Das Fehlen einer solcher Assistenzfigur im Cod.2675* bedeutet für den Betrachterpositionierung, dass der Leser zum direkten Beobachter der Szenen zu wird (siehe auch 4.5.3).

Bei dieser Argumentation muss jedoch berücksichtigt werden, dass die medienspezifische Materialität des Buches eine wesentliche Bedeutung zur Anlage der Bildkompositionen trägt. Eine Buchillustration befindet sich auf einer wendbaren, dünnen Buchseite, die vor allem aufgrund der Flächigkeit ihrer Gestaltung mittels Schrift und Dekoration charakterisiert ist. Dies hat zur Folge, dass Konstruktionen tiefer Bildräume innerhalb von Buchmalereien bis in das 15. Jahrhundert vermieden wurden, da die Illusion von Bildtiefe als zu großer Kontrast zu der Flächigkeit der Buchseite empfunden wurde.¹³² In Frankreich beginnt mit den Brüdern Limburg eine Entwicklung, diese Grenzen zu überwinden.¹³³ Die französischen Einflüsse lassen sich auch in den Bildkonstruktionen der Wiener Handschrift nachvollziehen, in der sich Ansätze ausmachen lassen, das Ideal der Flächigkeit

¹²⁹ Schwall Hoummady 1996, S. 31.

¹³⁰ Pfister 2001, S. 41.45.

¹³¹ Pfister 2001, S. 130-135.

¹³² Pächt 1967, S. 195-200.

¹³³ Krieger 2007.

aufzubrechen. Dementsprechend ist der Hintergrund nicht flächig ornamental sondern einem Himmel ähnlich sphärisch blau gestaltet. Zusätzlich wird, wie in der Miniatur auf fol.4r, mittels der Staffelung der Bäume und Schattierungen ein Eindruck von Räumlichkeit suggeriert. Trotz der geschaffenen Tiefenräumlichkeit bleiben die Kompositionen des Figurenraumes weiterhin bühnenhaft, da die Figuren in ungefähr gleicher Größe nebeneinander angeordnet sind, ohne dabei in die Bildtiefe hineinzugehen.¹³⁴

Diese Untersuchung verdeutlicht, wie sich am Beispiel des Wiener Kodex unterschiedliche Wahrnehmungsweisen und Seherfahrungen verbinden. Damit steht die Vielfaltigkeit der Vermittlungsstrategien der Buchmalerei im Kontext der performativen Literaturrezeption, deren Vorträge audiovisuell auf das Publikum wirken. Die spezifische Medialität der Buchmalerei übernimmt diese Formen des Vortrags und wandelt sie zu spezifischen Lösungen um, die eine eigene Bildwelt auf der Buchseite konstruieren.

4.6. Zum Bildprogramm des Zyklus

Angeichts dieser Untersuchungen der Einzelminiaturen und des gesamten Bildzyklus der Wiener Handschrift entwickelte sich die Fragestellung nach den Ursprüngen dieses Bildprogramms. Es gilt zu klären, ob die Illustrationen der Geschichte der Königin von Frankreich speziell für den Cod.2675* entworfen wurden oder ob die Miniaturen auf ein bereits vorhandenes Bildprogramm rekurren. Um sich dieser Frage anzunähern, soll vorerst die strukturelle Anlage der Miniaturen innerhalb des Wiener Manuskripts beleuchtet werden. Abschließend wird das Bildprogramm des Cod.2675* mit weiteren Zyklen verglichen, die in anderen Medien den Königin-Stoff illustrieren.

4.6.1. Wurden die Miniaturen speziell für dieses Handschriftenexemplar entworfen?

Die Untersuchung der Anlage der Miniaturen innerhalb des Seitenaufbaus bietet wichtige Hinweise, wie exakt die Bildgestaltung für die Illustrationen im Manuskript konzipiert wurde. Die individuelle Anpassung der Kompositionen an das Layout der Handschrift wird anhand der Vorzeichnung des Schreibers ersichtlich. Im Original sind noch deutlich die

¹³⁴ Einen gegensätzlichen Bildaufbau mit Einbezug der Bildtiefe als Handlungsraum weist der Wirkteppich aus dem Rheinland auf, vgl III, 5. b).

senk- und waagerechten Linien zu erkennen, welche die Zeilenhöhe und Spaltenbreite zur Orientierung für den Schreiber markierten, an die ebenfalls der Buchmaler seine Anlage ausrichtete. Demzufolge sind die roten Rahmenleisten der Miniaturen auf die Breite einer Zeile ausgerichtet und die Breite des Streifenbildes entspricht jener des doppelspaltigen Textkörpers. Des Weiteren ist die Anordnung der einzelnen Bildelemente innerhalb der Illustration an den, für die Schreiber vorgegebenen, Richtlinien orientiert. Dementsprechend sind die äußeren Kanten der rechten Zimmerwände auf fol.2v (Abb.2) und fol.3r (Abb.3) auf den senkrechten Linien platziert, die die Textspalten in der Seitenmitte voneinander trennen. In der letzten Miniatur auf fol.8r positioniert der Künstler die Königin als Hauptfigur genau in diesen Bereich zwischen den Spalten des Textkörpers, womit er ihre Bedeutung durch die zentrale Position hervorhebt.

Aufgrund des Farbabriebs in fol.3r sind die Orientierungslinien der Seitengliederung wieder zu erkennen, die sich auch über das Bild hinweg fortsetzen. Anhand dieser Vorzeichnung lässt sich die präzise Ausrichtung der Bildkomposition, auf den ihr zur Verfügung stehenden Platz, zeigen: Die Zinnen der Mauern sind zwischen zwei quer verlaufenden Zeilenlinien gesetzt, während die untere Deckenkante des linken Bildteils auf der Linie zwei Zeile darüber verläuft.

4.6.2. Zur Gesamtkonzeption der einzelnen Miniaturen

Die fotografische Reproduktion der Miniaturen ermöglicht es, die einzelnen Bilder aus dem Zusammenhang der Anordnung innerhalb der Seiten herauszulösen und die Strukturen der Gesamtkonzeption sichtbar zu machen.

Die Abbildung 37 zeigt eine Neugruppierung der Bilder, bei der die ursprüngliche Reihenfolge innerhalb des Textes beibehalten wurde. Die Aufstellung beginnt mit der ersten Miniatur, die sich durch ihre strukturelle Differenz von den nachfolgenden Bildern unterscheidet und infolge kein Äquivalent besitzt. Ihr folgen die Illustrationen von fol.2v und fol.3r, die sich durch die Zweiteilung der Bildgestaltung auszeichnen. Die Gemeinsamkeit des nächsten Bildpaares der fol.4r und fol.5v beruht auf der sich entsprechenden Anlage eines Kampfs im Bildzentrum. Die anschließenden Miniaturen auf fol.6v und fol.7v sind charakterisiert durch die Reihung der Figuren von links nach rechts nebeneinander, denen zwei Gestalten entgegengesetzt sind, die zusätzlich von einem kulissenhaften Hintergrund hinterfangen werden. Das Ende dieser Reihung bildet die Miniatur auf fol.8r, in der sich alle Personen nach links bewegen. Solch eine Gesamtgliederung ist für eine Buchillustration eher untypisch. Eine mögliche

Funktionalität im Kontext des Cod.2675* ist hinfällig, da die Bildpaare nicht auf einer Doppelseite angeordnet sind, um diese Struktur dem Betrachter beim Lesen zu erschließen. Eine Erklärung hierfür kann in Entstehungsgeschichte gesucht werden. Es ist zu vermuten, dass dieses Bildprogramm ursprünglich in einem anderen Kontext entworfen wurde - möglicherweise als Freskenfolge oder Wandbehang. Die Ausrichtung der einzelnen Bilder nach dem Seitenlayout und den entsprechenden Textstellen zeigt, dass dieses Bildprogramm für die Wiener Handschrift adaptiert und speziell auf deren Textgliederung angepasst wurde.

4.6.3. Zum Vergleich mit weiteren Bilderzyklen des gleichen Themas

Die Geschichte der Königin von Frankreich wurde nicht ausschließlich durch die Miniaturen in der Wiener Handschrift illustriert. Vermutlich aufgrund ihrer Beliebtheit, war dieser Stoff Grundlage für einige Bildzyklen, die in unterschiedlichen Medien übertragen wurden.¹³⁵ Beinahe dreißig Jahre nach der Entstehung der Wiener Handschrift wurde in Coredò (Südtirol), im Palazzo Nero, der Justizsaal mit einer Freskenfolge dieser Erzählung ausgestattet. Außerdem wurde die Geschichte der Königin auf zwei Wandteppiche aus dem Rheinland und Straßburg thematisiert.¹³⁶ Im folgenden Teilabschnitt werden die Werke präsentiert und mit den Miniaturen der Wiener Handschrift verglichen. Mittels der daraus resultierenden Ergebnisse wird die variierende Umsetzung des Inhaltes herausgestellt. Daraus resultierend wird sich der Frage angenähert, ob bereits vor dem Handschriftenzyklus ein allgemeines Bildprogramm zu dieser Geschichte etabliert war, auf das der Buchmaler zurückgreifen konnte; und ob der Künstler mit seiner Konzeption eine neue Tradition der Darstellung begründete.

4.6.3.1. Der Freskenzyklus in Coredò

Die wohl älteste Variation einer Verbildlichung der *Geschichte der Königin von Frankreich* befindet sich in Coredò (Südtirol), im Justizsaal des Palazzo Nero. 1926 wurde dieses Werk erstmals von Antoino Morassi ausführlich stilistisch und inhaltlich bearbeitet und als

¹³⁵ Jefferis 2004b, Sp. 870.

¹³⁶ Zusätzlich existieren ein Druckgrafikzyklus zur Illustrierung eines Meisterliedes des Jahres 1498 aus der Werkstatt Hans Spörers sowie ein Wandgemälde auf Schloss Montargis, die möglicherweise diesen Stoff ebenfalls thematisieren (vgl. Jefferis 2004a, S.111; Schmitz 1919, Sp. 48). Durch Ermangelung einer Veröffentlichung dieser Werke konnten sie bedauerlicherweise nicht in die Untersuchung dieser Arbeit aufgenommen werden.

Zyklus zur Legende der Hl. Genovefa gedeutet.¹³⁷ Doch viele ikonografische Bestimmungen blieben unzulänglich, so dass die Deutung der Bilder im Zusammenhang mit der Königin-Erzählung wahrscheinlicher erscheint, wie es Josef Weingarten 1928 annimmt.¹³⁸

Bevor die Fresken im Einzelnen beschrieben und mit der Handschrift verglichen werden, soll kurz die Bau- und Ausstattungsgeschichte des Palazzos zusammengefasst werden. Um das Jahr 1450 erwarb Bischof Georg Hack den Palazzo Nero und ließ ihn zehn Jahre später mit dem Justizsaal ausbauen, der eine Länge von 12m und einer Breite von 7,5m aufweist.¹³⁹ Wahrscheinlich wurde er unmittelbar nach der Fertigstellung mit Fresken ausgestattet, die alle vier Wände bedecken. Durch mehrere Umbauarbeiten sind heute lediglich noch ungefähr die Hälfte der gesamten bemalten Flächen zu sehen.

Insgesamt wirkt die Formgebung der Fresken sehr stilisiert und grafisch. Die Zentralperspektive wird in Ansätzen umgesetzt, doch insbesondere in der Darstellung der Architekturen wird die inkonsequente Konstruktion ersichtlich.

Der noch erhaltene Teil des Zyklus beginnt mit der Jagdszene im Wald (Abb.38), bei der außer dem Marschall und dem König drei Pagen und der Markgraf Leopold zu sehen sind. Wie in der Handschrift ist auch hier ein Hund als Begleitfigur abgebildet, obwohl er in dieser Episode nicht im Text erwähnt wird. Die Gruppe bewegt sich auf einer schmalen Bodenfläche, die am Horizont mit einer waagerechten Linie begrenzt wird. In regelmäßigen Abständen unterteilen schematisierte Bäume das Bildfeld, so dass jede Gruppe einen eigenen Raum hat: Zwischen den linken Baumstämmen reiten die Pagen, daneben befindet sich Leopold, angeführt von dem König und dem Marschall, die nebeneinander reiten, und schließlich läuft rechts vom äußersten Baum der Hund. Möglicherweise handelt es sich hierbei um eine Variante des Textes, wie sie in der Prosaversion erscheint.¹⁴⁰

In der folgenden Szene (Abb.39) erblickt man hinter dem Burgtor das Schlafzimmer, in dem der König mit beiden Händen den Zwerg aus dem Bett wirft. Währenddessen sitzt die Königin noch zwischen den Decken und hat erschrocken die Hände erhoben. Auch Leopold ist schon in dieser Szene anwesend und beobachtet das Geschehen, wie es dem

¹³⁷ Morassi 1926.

¹³⁸ Weingartner 1928, S. 37.

¹³⁹ Morassi 1926, S. 449f.

¹⁴⁰ Jefferis 2003, S. 162.

Inhalt des Textes in der Abschrift im Cod.2675* entspricht. Die Ansicht des Zimmers stimmt mit den Wiener Bildern überein. Beide Blickwinkel zeigen jeweils nur das raumfüllende Bett, auf dem karierte Kissen liegen und dessen Kopfende nach rechts ausgerichtet ist. Außerdem fällt der Hofzwerg in beiden Szenen mit ausgestreckten Armen kopfüber aus dem Bett, wobei die Südtiroler Darstellung sehr stilisiert wirkt.

Die sich rechts anschließende Szene (Abb. 40) zeigt mutmaßlich Leopold mit zwei Pagen. Diese Szene ist weder in der Versnovelle noch in den Bildern von Cod.2675* zu finden. Sie entspricht jedoch der Erzählung in der Prosafassung, wie es Sibylle Jefferis in einem Textvergleich aufzeigt.¹⁴¹ Durch den Einbau einer Türöffnung ist von dem Bild der nächsten Episode nur noch der Kopf eines Reiters zu erkennen. Der Novelle folgend würde es sich hierbei um den Weg der Königin in den Wald handeln. Die nächste Szene stellt bereits den Kampf zwischen dem Marschall und dem Ritter dar, in dem der Ritter, anders als in der Wiener Handschrift, vorweg reitet und von hinten mit einer Lanze erstochen wird. Diese Darstellung kann ebenfalls auf die Unterschiede der Prosafassung zurückgeführt werden. Der Kampf wird dort ausführlicher beschrieben als im Text der Wiener Handschrift, die nur von einer Ermordung spricht. Im Hintergrund ist wie im Cod.2675* der Hund bei dem Kampf eingefügt und am in der ovalen dunklen Fläche am rechten Bildrand ist möglicherweise die fliehende Königin zu erkennen (Abb.41).

Die nächste Szene ist wiederum durch Umbauten verschwunden, doch Morassi vermutet die Ansicht einer Totenbahre in einer Kirche, die dem im Kampf ermordeten Ritter zugeordnet werden könnte. Dies würde allerdings dem Textinhalt widersprechen, nach dem die Leiche im Wald verbleibt.

Nachfolgend wird die in der Wiener Handschrift ausgelassene Begebenheit gezeigt, bei der der Köhler entweder das Material bei einer Krämerin erstein oder die Arbeiten der Königin verkauft (Abb.41). Um welche Szene es sich hierbei genau handelt, lässt sich nicht ausmachen.

Auch die nächste Szene (Abb.42), in welcher der Hund den Marschall im Festsaal anfällt, ist im Kodex unabgebildet geblieben: Die Szene wurde im Vergleich zu der Beschreibung im Text auf die Darstellung der Figuren des Königs, des Markgrafen Leopold und den Marschall reduziert sowie durch zwei Pagen ergänzt, wobei einer das Tier verscheucht.

¹⁴¹ Jefferis 2004a, S.119.

Von dem anschließenden Teil ist bis auf eine Krone nichts mehr zu erkennen. Dem folgt die Zweikampfszene (Abb.44) zwischen dem Hund und dem Marschall. Man erblickt den abgesteckten Kampfring, dessen halbe Bodenfläche aus einem Loch besteht, in dem sich der Marschall befindet und kämpft. Diese Anordnung stellt wahrscheinlich die Einschränkungen des Marschalls dar, damit er mit gleichen Bedingungen wie der Hund kämpfen kann. In der Geschichte wird beschrieben, dass „auch/ gar schnell ein Kreis/ zu ungunsten des Marschalls gezogen“ wurde.¹⁴² Der Maler zeigt den Augenblick, in dem der Marschall von dem Hund in die Kehle gebissen wird. Dieser Moment entspricht genau jenem auf fol.5v. Im Hintergrund ist bereits das Rad, auf dem der Kämpfende sterben wird, zu erkennen. Als Zuschauer werden mehrere Männer gezeigt. Es handelt sich wohl neben Leopold um den König, einen Pagen und zwei weitere Männer. Ergänzt wird die Gruppe um einen kahlen, bärtigen, alten Ritter, der sich auf ein Schwert stützt und, dem Text zufolge, die Anweisungen für die Kampfbedingungen gibt. Sein Aussehen vermittelt Alter und Weisheit. Das Schwert erfüllt in dieser Szene keine handlungsimmanente Funktion. Dies lässt darauf schließen, dass der symbolische Wert im Vordergrund steht, der im 15. Jahrhundert als Zeichen für die Jurisdiktionsgewalt diente.¹⁴³ Durch diese Elemente wirkt die Figur des weisen Ritters als eine personifizierte Darstellung der Gerechtigkeit. Da die Fresken als Ausstattung für einen Justizsaal dienten, ist eine solche symbolische Aufladung der Szene, in der es um die Entscheidung über Recht und Unrecht thematisiert, durchaus denkbar. Sibylle Jefferis interpretiert diesen gerichtlichen Entstehungszusammenhang als einen Grund für die besondere Herausarbeitung und Betonung gerade dieser Szene innerhalb des ganzen Zyklus im Palazzo Nero.¹⁴⁴ Diese Abweichungen der Szenen machen nachvollziehbar, in welchem Maße die Gestaltung auf die Wirkung der Bilder und demzufolge auf die Rezeption des Inhaltes Einfluss nehmen kann. Während in dem Zyklus für den Wiener Kodex die Königin häufig abgebildet ist und ihre Tugendhaftigkeit hervorgehoben wird, wird in der Freskenfolge im Justizsaal die Betonung auf die Gerechtigkeit und die Bestrafung des Marschalls gelegt.

Dieser Kampfszene schließt sich nochmals die Abbildung eines Krämerladens an (Abb.45), dessen Hausarchitektur gleichermaßen wie das Schlafzimmer und der Festsaal konstruiert

¹⁴² Cod. 2675*, Z. 395-397 (nach der Übertragung von Cathrin Schwarzinger).

¹⁴³ Nilgen 2003, Sp. 1645.

¹⁴⁴ Jefferis 2004a, S. 119.

ist. Hinter der Wandöffnung erkennt man Leopold und den gestikulierenden König mit der Marktfrau, welche die Tasche in der Hand hält.

Beendet wird der Zyklus mit der gleichen Szene wie in der Handschrift (Abb.45): Alle ziehen zu Pferde zurück zum Schloss. Jedoch hält hier nicht ein Höfling sondern der König selbst den Prinzen vor sich im Sattel. Außerdem wird der Zug auf den Fresken von einem Pagen angeführt, und nicht vom König wie in der Buchillustration. Die gleiche Ausrichtung der Gruppe nach links kann im Zusammenhang mit einer Darstellungskonvention von Rückbewegungen entgegen der Leserichtung stehen.

In ihrem Vergleich der beiden Werke stellt Sibylle Jefferis die These auf, dass den Malern des Freskenzyklus und der Buchillustration die gleiche Vorlage zur Verfügung gestanden haben könnte. Sie begründet dies mit der Übereinstimmung von einzelnen Bildszenen und –motiven. Für die Differenzen seien wahrscheinlich unterschiedliche Textfassungen verantwortlich.¹⁴⁵ Josef Weingartner zog die Möglichkeit in Betracht, dass die Bilder des Wandzyklus in Coredò auf einen unbekannten Teppich verweisen könnten. Denn „die Wandgemälde [hatten] dieselbe Funktion auszuüben wie die Teppiche und waren nur ein billiger Ersatz.“¹⁴⁶ Damit verbunden sieht er einen Zusammenhang zu den Miniaturen der Buchmalerei.¹⁴⁷

Die Analogien der beiden Werke in Coredò und Wien betreffen insbesondere die ähnliche Auswahl der abgebildeten Szene, die sich nur in einzelnen Bildern unterscheiden: Neben den sich entsprechenden Szenen, umfasst der Zyklus der Handschrift die Begegnung der Königin und des Marschalls, die Szene, in welcher der Hofzwerg in das Bett gelegt wird, sowie die Versöhnung vor der Hütte. Im Gegensatz dazu wird innerhalb der Sequenz der Fresken zusätzlich eine Begegnung des Köhlers mit einer Krämerin, das Fest im Schloss sowie die Totenbahre des Ritters illustriert. Die Übereinstimmungen der übrigen Szenen beziehen sich lediglich auf die Auswahl der Themen, wobei die Darstellungsweisen stark differieren, wie beispielsweise die unterschiedliche Gestaltung des Duells im Wald verdeutlicht. Dies kann laut Jefferis auf unterschiedliche Textgrundlagen sowie den spezifischen Kontext der beiden Werke zurückgeführt werden. Demgegenüber zeigen sich

¹⁴⁵ Jefferis 2004a, S. 112, 119.

¹⁴⁶ Weingartner 1928, S. 45.

¹⁴⁷ Weingartner 1928, S. 45.

wiederum auffällige Parallelen hinsichtlich der Detailsausstattung, die sich nicht durch einen Textbezug begründen lassen. Die Zufügung des Hundes in der Kampfszene im Wald, als Verweis auf die nachfolgende Begebenheit, sowie die Darstellung des gleichen Momentes, indem der Marschall in den Hals gebissen wird.

Hinsichtlich dessen kann von einer Begründung abgesehen werden, die Übereinstimmungen der Szenenauswahl seien unabhängig voneinander durch die Relevanz der Begebenheiten für den Fortlauf des Handlungsstranges entstanden. Es scheint die These scheint überzeugender, dass beide Werke an einem dritten unbekannten Zyklus orientiert waren und die Vorgaben nach den Prämissen der Raum- und der Buchausstattung sowie dem Bezug auf zwei unterschiedliche Textversionen variiert wurden.

4.6.3.2. Der Wandbehang aus Straßburg

Ende des 15. Jahrhunderts wurde in Straßburg ein Wandbehang mit Szenen aus Schondochs Geschichte der Königin von Frankreich gewebt. Von dem ehemals wohl mehrere Szenen umfassenden Teppich ist nur noch ein Teil erhalten, der im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg (Inv.-Nr. 678) aufbewahrt wird. Betty Kurth hat in ihrer Analyse die Reste einer eingewebten Zahl als das Entstehungsdatum interpretiert. Nach Restaurierungsarbeiten waren die Zahlen jedoch nicht mehr eindeutig lesbar, so dass der Teppich im Jahr 1472 oder 1492 gewebt worden sein könnte.¹⁴⁸ Rapp Burri und Stucky-Schürer kreisen die Entstehung auf die Jahre 1480–1490 ein. Das verbliebene Stück des mehrteiligen Teppichs misst 94-95 cm x 252-253 cm. Das Wappen im Vordergrund lässt sich bisher nicht deuten, so dass man keinen Auftraggeber identifizieren kann.¹⁴⁹

Der erhaltene Teil des Teppichs ist in vier Szenen gegliedert, die jeweils durch schmale Baumgruppen voneinander getrennt sind und gleichzeitig durch eine durchlaufende hügelige Landschaft am Horizont miteinander verbunden werden. Im gesamten Bildgefüge befinden sich im Hintergrund, in den Bäumen und im Rasenstück des Vordergrunds zahlreiche Details wie Früchte, Blumen und Tiere, die meist, ohne textlichen Bezug, nur als zusätzliches Schmuckwerk dienen. Der erste Abschnitt (Abb.46) zeigt die Szene vor dem Krämerladen, in welcher der Köhler die Waren der Königin, hier farbige Bänder, an die Händlerin verkauft, während der König, als einzige zusätzliche Figur, aus dem

¹⁴⁸ Kurth 1915, S. 249.

¹⁴⁹ Rapp Burri/ Stucky-Schürer 1993, S. 354,356.

Hintergrund zuschaut. Ausgeschmückt wird die Szene auffallend durch den angeketteten Affen. Da er nicht im Text erwähnt wird, ist er symbolisch interpretierbar, demnach ein angeketteter Affe im 15. Jahrhundert die überwundene Sünde verbildlichte.¹⁵⁰ Wie in der Handschrift kann der Betrachter in den Marktstand einsehen, der ebenfalls mit roten Schindeln gedeckt ist. Auch dieser Laden ist mit vielen Details ausgestattet und der Ladentisch ragt ähnlich unter dem Bogenfenster hervor. Zusätzlich sind hier die Tierdarstellungen, wie der angekettete Affe und der kauende Hund, der auch als Symbol der ehelichen Treue gelesen werden könnte, im Vordergrund hinzugefügt.¹⁵¹

In der nächsten Szene (Abb.46) wird dargestellt, wie der König mit einem Ritter dem Köhler in den Wald folgt und der junge Prinz vor den Fremden wegläuft. Der Hund ist in dieser Partie auf der gleichen Bildebene wie der Junge positioniert. Anders als das Tier der ersten und letzten Szene ist dieser größer dargestellt und durch ein rotes Halsband mit einem runden Amulett hervorgehoben. Diese Aspekte sprechen dafür, dass hier nicht der Hund als Metapher oder Beiwerk dargestellt wird, sondern wahrscheinlich als der Hund des Ritters aus der Geschichte „individualisiert“ wird.

In dem nächsten Bildabschnitt (Abb.47) kann der Betrachter die Versöhnungsszene erkennen. Anders als in der Handschrift, in welcher der Künstler diese und die vorangegangene Szene mit dem Prinzen in einer Miniatur zusammenführt, wählt der Künstler des Wandbehangs die Darstellung durch zwei getrennte Szenen. Des Weiteren wird in dem Teppich die Versöhnung des Paares nicht durch den König, der um Verzeihung bittend vor der Königin kniet, dargestellt, sondern durch eine Umarmung des stehenden Paares.

Im letzten Teilbild (Abb.47) wird ein gemeinsames Mahl des Königspaares mit dem Köhler und Leopold gezeigt. Die reich bekleideten Figuren sitzen in einem gotischen Raum an einem gedeckten Tisch und werden von einem Höfling bedient. Diese Szene verfügt über keine Textgrundlage in einer der Abschriften, so dass es sich mit großer Wahrscheinlichkeit um einen eigenen Zusatz des Künstlers handelt. Der Grund für die Hinzufügung, dieser für die Geschichte ungewöhnlichen Szene, liegt wahrscheinlich im Verwendungszweck des Teppichs. Möglicherweise sollte der Wandbehang seinen Platz in einem Speisesaal finden. In diesem Zusammenhang bot sich die Thematisierung eines Festmahles an. Ein anderer

¹⁵⁰ Dittrich 2004, S. 23 f.

¹⁵¹ Dittrich 2004, S. 226-228.

Grund könnte der mittelalterliche Brauch sein, mit einem gemeinsamen Essen, und wohl noch wichtiger durch das gemeinsame Trinken, seine Bereitschaft zu einem friedlich-freundschaftlichen Verhältnis zu seinem Gegenüber auszudrücken.¹⁵² Mit der Darstellung dieses Rituals entscheidet sich der Künstler für eine neue Variante der Wiedervereinigung, die auf keiner textlichen oder bildlichen Vorlage basiert. Sowohl der Maler des Cod.2675* als auch der Freskant hielten sich an die im Text beschriebene Vorlage der Darstellung der gemeinsamen Heimkehr. Diese Szene wird auf dem Wandbehang zusätzlich mit Details ausgeschmückt, wie dem schlafenden Hund unter dem Tisch, der auch hier als ein zeitgenössisch verwendetes Symbol für Treue gelesen werden kann.¹⁵³ Die beiden Schiffe, die zwischen den Gesichtern der Königin und des Königs hindurch auf dem See im Hintergrund zu erkennen sind, verweisen ebenfalls auf die wiedererlangte Zweisamkeit des Paares. Im Gegensatz dazu wird in dem Schlussbild der Handschrift die entsprechende Stelle textnah, mit nur wenig ausschmückenden Details (z.B. der Fahne) und auf die wesentlichen Figuren beschränkt dargestellt.

Der Zyklus des Straßburger Wandbehangs zeichnet sich dadurch aus, dass die einzelnen Szenen der Erzählung mittels der zyklischen Darstellungsmethode (Weitzmann) auf dem Teppich zusammengeführt wurden. Neben der Umsetzung des Inhaltes werden die Bildteile mit zusätzlichem Dekor und Symbolen ausgestattet. Aus diesen spezifischen Unterschieden der Bildkonzeption ergibt sich die Frage, ob der Zyklus des Wandbehangs einem Bildprogramm folgt, das mit dem Wiener Codex in Verbindung steht. Abgesehen von der letzten Episode, stimmt die Szenenauswahl der ersten drei Abschnitte überwiegend mit jener der Handschrift überein. Jedoch ist der erhaltene Teil des Wandbehanges zu gering, um einen Zusammenhang mit der Handschrift, über das gemeinsame Thema hinaus, konkret erschließen zu können.

4.6.3.3. Der Wirkteppich aus dem Rheinland

Etwa ein halbes Jahrhundert nach dem Straßburger Werk entstand 1554 ein Wirkteppich im Rheinland mit den Maßen 84 x 555 cm, der sich heute im Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg befindet (Inv.-Nr.: 1956.149 ST.45.) In den Quellen sowie durch das undefinierbare Medaillon in der Mitte des Teppichs lassen sich keine Hinweise auf

¹⁵² Althoff 1993, S.39.

¹⁵³ Dittrich, S. 227 f.

einen möglichen Auftraggeber finden.¹⁵⁴ Der Formstil der Gestaltung, ebenso wie die zeitgenössische Kleidung der Figuren, stimmen mit denen der Mitte des 16. Jahrhunderts überein. Christina Cantzler deutet die auffallende Detailgenauigkeit der Kostümierung als Hinweis auf den Statusverlust, welchen die Ritter im Verlauf des späten Mittelalters erlitten haben. Ihrer Meinung nach, hat sich daraus das Bedürfnis nach einer reicheren Ausschmückung entwickelt, wobei die Figuren der Geschichte, die in der Vergangenheit spielt, dem Aussehen der Menschen zur Zeit der Entstehung des Teppichs angepasst wurden. Indem die Handlung in eine detailliert wiedergegebene zeitgenössische Umgebung platziert wurde, sollten die verlorenen Ideale der Vergangenheit auf die Gegenwart des Publikums des Wirkteppichs übertragen werden.¹⁵⁵

Der Teppich ist noch vollständig erhalten, so dass die gesamte Erzählung in ihren Bildern nachvollzogen werden kann. Sie stellen die Geschichte detailreich in insgesamt 18 Szenen (Abb.48-50) dar, die ohne eindeutig definierte Begrenzung ineinander übergehen. Die ganze Bildfläche wird von einem dunklen Streifen eingerahmt, wobei am unteren Rand ein Spruchband eingefügt ist und im oberen Streifen zusätzliche Beschriftungen in hessischer Mundart eingearbeitet sind. Die Bildauswahl ist sehr nah an der Textversion der Wiener Handschrift orientiert und bildet weitgehend die gleichen Episoden ab, die durch Nebenszenen ergänzt werden. Jedoch verläuft die Leserichtung von rechts nach links, innerhalb der die Szenen nicht in richtiger chronologischer Reihenfolge erscheinen. Vermutlich um den Platz in dem Wirkteppich so effektiv wie möglich auszunutzen, lässt der Künstler die Szenen nicht nur im Vordergrund wie auf einer Bühne spielen, sondern stellt mehrere Szenen in einem Bild dar, die sich von vorne nach hinten ins Bild schlängeln. Er bespielt Vorder-, Mittel- und Hintergrund, wodurch es ihm gelingt, mehrere Szenen in einem Bild unterzubringen. Dadurch entwickelt sich keine kontinuierlich gerade Sehlinie, sondern der Blick des Betrachters windet sich in Schleifen durch die Höhe der Bildfläche sowie durch die Höhe und die Tiefe des Bildraumes:

Die Erzählung beginnt mit dem Dialog des Marschalls und der Königin vor einem Haus (Abb.50). Die Szenenbilder zeigen den Moment, in dem der Marschall den Hofzwerg in das Bett der Königin legt, und die Szene, in der König den Zwerg tötet. Der Betrachter erkennt die Dialoge zwischen Leopold und dem König sowie zwischen Leopold und dem

¹⁵⁴ Cantzler 1990, S. 232.

¹⁵⁵ Cantzler 1990, S. 150.

edlen Ritter, der die Königin in den Wald bringt. Während im Hintergrund das Leben der Königin bei dem Köhler im Wald gezeigt wird, kann der Betrachter im Vordergrund den Kampf zwischen dem Marschall und dem Ritter erkennen (Abb.48). Man sieht die Begebenheit, in welcher der Hund den Marschall anfällt und den ebenfalls abgebildeten Zweikampf zwischen den beiden (Abb.49). Das Ende des Teppichs bildet die Szene vor dem Krämerladen und der Weg des Königs und des Köhlers in den Wald. Das Aufeinandertreffen des Königspaares und die Heimkehr werden nicht gezeigt. Im Gegensatz zu dem Straßburger Teppich wurde die Erzählung nicht mit dekorativen oder symbolischen Details ergänzt.

In der Auswahl der Szenen fallen einige Unterschiede zu dem Illustrationszyklus der Handschrift auf. Die beiden Szenen, deren eine zeigt, wie Marschall den Hofzwerg zu der Königin bringt, und jene, in welcher der König ihn tötet, werden in der Handschrift in zwei Miniaturen dargestellt (Abb.2, 3). Im Wirkteppich wird die Szene mit dem Marschall im Zimmer im Erdgeschoss eines Hauses dargestellt, während der wütende König mit dem Zwerg im Obergeschoss desselben Hauses gezeigt wird (Abb.48). Im Gegensatz zum Wiener Kodex wird auf dem Wirkteppich das Leben der Königin und ihres Sohnes bei dem Köhler im Wald abgebildet. Jedoch fehlt der Moment der Wiedervereinigung, die dem Text nach im Wald spielt und in der Handschrift abgebildet wird. Die Darstellung des Duells zwischen dem Marschall und dem Ritter ist ebenfalls variiert. Auf dem Wandteppich tötet der Marschall den am Boden liegenden Ritter mit einer Lanze und nicht zu Pferde wie in der Handschrift (Abb.49, 4). Eine offensichtliche Differenz stellt die Abbildung des Zweikampfes dar. Während die Illustration der Handschrift die Szene auf den Marschall, den Hund, den König und Leopold beschränkt, zeigt der Teppich ein großes Publikum (Abb.50).

Aus dem Vergleich der Bilderzyklen in der Handschrift und auf dem Wirkteppich ergibt sich, dass beide Konzepte sehr textnah konzipiert sind. Die unterschiedliche Auswahl der Szenen und ihre Komposition haben jedoch wenig gemeinsam, so dass man davon ausgehen kann, dass sie keine gemeinsame Vorlage hatten oder auf ein gemeinsames Bildprogramm für diese Erzählung zurückgegriffen haben. Der Unterschied der Darstellung wird noch verstärkt durch die effiziente Nutzung des Bildraumes im Teppich, der die einzelnen Szenen in einer ‚kontinuierlichen Darstellungsweise‘ (Wickhoff) abbildet. Im Gegensatz

dazu verzichtet der Buchmaler auf diese Methode vollständig und adaptiert den Stoff in mehreren Miniaturen.

Aus den Analysen der unterschiedlichen Bildzyklen, welche die Geschichte der Königin von Frankreich illustrieren, geht hervor, dass sie sich in der Auswahl und der Komposition der Szenen sowie der Struktur der Zyklen mehr unterscheiden, als es die unterschiedlichen Bedingungen der jeweiligen Medien erfordern würde. Die Gemeinsamkeiten beschränken sich auf die Darstellung von Schlüsselszenen, wie beispielsweise der Marktszene, wobei sich die Art und Weise der Darstellungen unterscheidet. Infolge dessen kann davon ausgegangen werden, dass sich kein allgemeines Bildprogramm für diese Bilderzyklen etabliert hatte, das vorbildhaft auf alle hier vorgestellten Umsetzungen eingewirkt hat.

5. Conclusio

Den Ausgangspunkt dieser Arbeit bildete die Frage nach der Lokalisierung und der Datierung der Wiener Handschrift Cod.2675*, dessen Miniaturen den Inhalt der *Geschichte der Königin von Frankreich* illustrieren. Die Diskussion der beiden Forschungsrichtungen um Otto Pächt und Gerhard Schmidt sowie die Vergleiche mit adäquaten Werken der österreichischen und mitteleuropäischen Buch- und Tafelmalerei führten zu der These, dass die Miniaturen der Handschrift in ihrem Formstil der Zeit um 1430 angehören, in ihrer Dynamik der Figurengestaltung jedoch ihrer Zeit vorausgreifen. Eine konkrete regionale Zuschreibung lässt sich aus den vorhandenen Fakten nicht über eine Eingrenzung auf den österreichischen Raum hinaus spezifizieren. Da in der aktuellen Forschung immer noch viele einflussreiche Künstler bezüglich ihres Tätigkeitsraums undefiniert bleiben, lassen sie sich nur bedingt als Bezugspunkte heranziehen.

Was die stilistischen Kriterien betrifft, ließen sich aus Frankreich, dem osteuropäischen Raum und vor allem aus Italien Einflüsse nachweisen. Anhand der Untersuchung der möglichen Bildvorlagen wurde ersichtlich, dass hinsichtlich der ikonografischen Kriterien viele Vorbilder aus dem südösterreichischen und italienischen Raum stammen. Diese inhaltlichen Vorgaben liefern ebenfalls Indizien dafür, dass der Illustrator in Verbindung mit österreichischen Freskanten gestanden haben könnte.

Eine Gegenüberstellung der Miniaturen der Wiener Handschrift mit jüngeren Zyklen, die gleichfalls den Stoff der Königin von Frankreich umsetzen, machte ersichtlich, dass der Cod.2675* nicht im direkten Zusammenhang zu den Konzeptionen der Wandbehänge aus Straßburg und dem Rheinland steht. Einige Parallelen in der Anlage des Zyklus ließen sich zu der Freskenausstattung im Palazzo Nero (Coredo) aufzeigen. Diesbezüglich stimmen viele Szenen inhaltlich überein und auch in der Detailgestaltung wurden bedeutende Parallelen ersichtlich. Demzufolge ergibt sich die Vermutung, dass die Kompositionen der Bilder in Coredo sowie in Wien an einem unbekannten dritten Werk orientiert sind. Jedoch reichen die Übereinstimmungen mit den anderen Zyklen nicht aus, um auf ein allgemeines Bildprogramm zu schließen, das vorbildhaft auf die hier vorgestellten Umsetzungen eingewirkt hat.

Die detaillierte Untersuchung des Cod.2675* zeigte die adäquate Umsetzung des Textes in Bilder. Hierbei griff der Illustrator vornehmlich auf Vorlagen aus dem religiösen Umfeld

zurück, die er nach den Bedingungen des weltlichen Stoffes adaptierte. Des Weiteren orientierte er sich an profanen Handschriften wie dem Tacuinum Sanitatis, um beispielsweise die originelle Gestalt des Köhlers zu entwerfen. Aufgrund der Analyse von zeichnerischen Details lässt sich folgern, dass der Künstler vermutlich aus Einzelelementen neue Motivgestaltungen entwarf. Infolge dessen konnte er sein Vorlagenrepertoire um eigene Kompositionen erweitern, um spezifische Bildlösungen zu finden. Mit Hilfe der Konstruktionslinien des Schreibers ließ sich ermitteln, dass der Maler diese Kompositionen der Miniaturen exakt auf die Bedingungen der Buchseiten des Wiener Manuskripts ausrichtet.

Die Bildkonstruktionen der Miniaturen konnten mittels der Modelle von Franz Weitzmann und Franz Wickhoff dahingehend analysiert werden, dass die einzelnen Illustrationen auf keiner speziellen und durchgehend angewandten Darstellungsstrategie beruhen. Der Maler verzichtete demnach weitgehend auf die Wiederholung derselben Personen in einer Szene (die simultane Methode) zugunsten einer fließenden Bilderzählung. Hierbei stand wahrscheinlich die harmonische Komposition und die leichtere Lesbarkeit des Einzelbildes für den Künstler verstärkt im Vordergrund.

Die Illustrationen dienen durchaus nicht nur als Stütze des Textes. Die Analyse der Anordnung zeigt, dass die Bilder zum Teil die Handlung bereits vorwegnehmen und dadurch den Spannungsbogen innerhalb der Erzählung beeinflussen, wie am Beispiel der Vorwegnahme der Versöhnungsszene auf fol.7v und fol.8r herausgearbeitet wurde. Dieser Aspekt macht ersichtlich, wie Bildillustrationen einem Text nicht nur zur Verdeutlichung oder zu dessen Interpretation dienen, sondern wie sie gleichermaßen die Vorstellung des Lesers lenken und gleichfalls einschränken können. Zudem animiert der Künstler aber die Vorstellung des Betrachters an anderer Stelle. Die Ausschmückung einzelner Szenen mittels erzählerischer Details wie beispielsweise die Köhlerhütte auf fol.8v ermöglicht dem Leser, die vorgegebene Erzählung des Textes um eigene Episoden zu ergänzen. Daraus resultierend wird ihm die Möglichkeit geboten, die Geschichte in seiner Fantasie aktiv mitzugestalten.

Besonders erkenntnisreich war die Ermittlung der performativen Strategien innerhalb der Textillustrationen. Die Kategorisierungen von Horst Wenzel zur Vermittlung literarischer Stoffe mittels Strategien, die der kinematografischen Gestaltungsmitteln ähneln, ließen sich

in den folgenden Aspekten in den Illustrationen des Cod.2675* nachvollziehen: Die Gestaltungsmittel des Überblicks (fol.8r), der Vorrausdeutung (fol.1v, fol.4r), der Ausblendung (fol.4r, fol.5v) und der Fokussierung (das Schlafzimmers in den Miniaturen auf fol.1v, fol.2v sowie fol.3r). Die Konzeption eines bühnenartigen Bildraumes evoziert Bezüge zu performativer Vermittlungsstrategien des Theaters sowie der mittelalterlichen Literatur und ihren spezifischen Strukturen. Durch die Bildkompositionen des Cod.2675* wird ein Leser, beziehungsweise ein Betrachter, konzipiert, der ohne ein Vermittlerfigur, einem Beobachter gleich die Handlung verfolgen kann. Anhand dieser Ausführungen wird deutlich, wie vielschichtig die Vermittlungsstrategien innerhalb der Buchmalerei sind und wie sie sich im Kontext der performativen Literaturrezeption verorten. Die spezifische Medialität der Buchmalerei adaptiert Formen eines audiovisuellen Vortrags und wandelt sie zu spezifischen Bildlösungen um.

An dieser Stelle bieten sich weitere Untersuchungen von Textillustrationen anderer Werke im Hinblick auf audiovisuelle Vermittlungsstrategien an, um eine für die Buchmalerei spezifische Adaption und Zusammenführung dieser Gestaltungsmittel bestimmen und diese daraufhin strukturieren zu können.

6. Anhang

6.1. Abbildungen



Abb. 1: Die Königin von Frankreich, um 1430, Deckfarben/Pergament, ÖNB Wien, Cod. 2675*, fol. 1v.



Er hat auch gehauffen
 Das ma vor dem ma schalt künne
 Vliern solt man er war da fue
 Der künig lieplich erzogühet
 Ein tweig an alle misset
 Das lag vnd slieff mē sal
 Des nam d' folst mact althwar
 Vnd trug dat der frawen an den
 Vnd deit es also warm / arm
 Vnd legt es an ir prust
 Das mactame sin mact enruft
 Vnd hieft sich da pald
 Sin zu dem selben wald
 Wie suelichleider prust
 Da er den herren wol ruft
 Aus falschem mact er da spāt
 Da er den herren anfact
 Lat er prusten hie beladen

Ir schult wol em ands treiben
 Das er neben se herren gae
 Vnd chamerlai mag weiden rat
 D' künig sprach war mag er sin
 D' mact althwar die künigen
 Ir die pfligt ualscher mome
 Ir sult sin sich werden pme
 Chome den me mē drat
 Ir vme sei an falschen tāt
 D' künig d' red sei erschwat
 Druffen er mact leng pflag
 Ir com rat er wider hant
 Ir vanto die zart mact althwar
 Olaffen an dem pāt
 Vnd vae sy per ir hat
 Das tweig an alle schuld
 Er nam er me vngeduld
 Das troeg me siner hand

Abb. 2: Die Königin von Frankreich, um 1430, Deckfarben/Pergament, ÖNB Wien Cod. 2675*, fol. 2v.



Und slug er omb die wende
 Kam schuld er daran nre geman
 Dar es den tod du nam
 Die scam erwachte und sprach
 Herr was ist dem künigin
 Dasu pist zorn also uol
 Du seufst nach schaden und wust
 Ouch wie schemleich du leistest
 Und wust mit last am leger
 Die demer ual sehen mynne
 Ja herre in demen syne
 Sprach die vram fram wart
 Wisse daru wie schuldig wart
 Ouch wust du wist nicht
 Ich bin auch an der geschicht
 Das schemleich finden
 Das du an den freuden
 Das leben mußt wohnen

So bald ich dir gefugen kam
 Du faget sich das du nabe lag
 Im fure der hoher eren
 Benamie herzog lempolt
 Als er got fagen wolt
 Der erhort die gepreche
 Und was von sinem gestalt
 Und was dessen künigin
 Als man es noch geschreien
 Das was von obern genant
 Er wolt er die künigin
 Er sprach herre in demen
 Durch got die künigin
 Da sprach der künigin
 Ouch die las die künigin
 In dem herren lare ist also
 Ouch wie die fied an eren
 So lasseten die künigin

Abb. 3: Die Königin von Frankreich, um 1430, Deckfarben/Pergament, ÖNB Wien, Cod. 2675*, fol. 3r.



Abb. 4: Die Königin von Frankreich, um 1430, Deckfarben/Pergament, ÖNB Wien/Pergament, Cod. 2675*, fol. 4r, Detail.



Dem wil in uolge anhas
 Man sol de ma em dinnel' gen
 Jumele frise er sin lehen
 dem geor und allen lant
 da is men red in men
 heh man dem hime gedant
 die tend und seine mit
 damit er sich weren sol
 der mag er sich gesien, wol
 das veltal ward uolbracht
 Auch ward em dinnel' gemacht
 Ina selu zu d' sellen zeu
 dem mar schalk in d' neid
 In d' con d' lant er da er
 d' her herzog die leut par
 hem und reich an alle spet
 das se lieffen und gungot

Das er dem hilff tet
 wer das selbs recht het
 In ward da geschemphet uaf
 Vglent' da der vterlast
 da dem andi genug
 der mar schalk an den hant flug
 das er stet zu der erten pag
 d' hant sich selb mit d' herzog
 Er sprang mit einem spring suel
 und mel in d' wien in die chel
 den mund er uaf zu flos
 mit perren mängen herthof
 das in d' plut her nach mach
 d' moos zu der erten viel
 In ward uor noten als ganz
 der hant in sin lant par
 Ing er den moos der er not

Abb. 5: Die Königin von Frankreich, um 1430, Deckfarben/Pergament, ÖNB Wien, Cod. 2675*, fol. 5v.



Wo die frau hin wer kome
 Man sucht sie hin und her
 Von se hort nymand mer
 Das stet sich auf uirthalbar
 Was dar aber die frau zwar
 Dant chaussebas in der stat
 Den choler so es vichaussebas
 Da er in die stat kom
 In kramern er da nam
 In sprach zu in nu perren
 Ich bin gar in snell erl weil
 Und wil zu dem nechsten haus
 Er lieft mit groem freude aus
 Der die puerly zehanne
 Da so de wien kunig danc
 Und sag dem kunig potiprat
 Sie n stalt nymer haben not
 Ich wen mein frau sei wandels
 frey

Die gottes hilff so sumden sy
 Der kunig ward der red als sy
 In die frauen viel er da
 Er chust sie an den mund
 Was se nu mein selde stund
 Die mein hiez er wellet hat
 O he nu hilff mir dich dem tot
 Inpint mich arme senge man
 Von dem jamer den ich han
 Da sprach die frau tugendlich
 Kempt mit ew de uon ofrich
 Und kempt mit mir in mei gaden
 So rot er dafelbs entladen
 Erz sorg und vberlast
 Er vint da am amualtigen gast
 Den fragt er wont er soign wol
 Wa man mein frauen wunden sol
 Da gieng der kunig reich

Abb. 6: Die Königin von Frankreich, um 1430, Deckfarben/Pergament, ÖNB Wien, Cod. 2675*, fol. 6v.



Come me nimm hamlich dar
 Wen wirt si es gen ar
 O pinge sich in der gescheide
 Das von ir kinne vnd nibe
 O kung tee was ir in ir
 Durch das er sind die rane die
 Vnd nabe zu d hutte kin
 O kung fur se lieff in de kin
 Ir wolt die uogel schiet
 Das in magt begund u d reff
 Da es spul laut sach
 Er lieff zu d mut vnd sp
 O kung was tunc dy leuthe
 O kung in fur dy hute ge
 O sach das d kung zu sach
 O nam das kind vnd fuch
 Wie geen so enenmen wer
 O kung was ir ein tuch fuch
 O kung lieff ir nach schnelllich

Es sprach frau erbarin dachub mit
 Vnd trost mich ul senden man
 Ich bin vmecht an die getan
 Das ich den zungsten tag
 Komme vberwinden mag
 Da nact der sussen
 Die frau sich zu der erden lie
 Den werden kung sy vmbre
 O chust in liepleich an den mund
 Er sprach selig sei die sand
 Das ich dich frau wol getan
 Die gotes hilff gefunden han
 O chust ir augen vnd aller glos
 An steter suen ein garme fad
 Wolt in parden da er ge
 Das lieb kind er vmb wie
 Er sprach zu mir gar per mechtlich
 Vnd solt ich han verderbe dich

Abb. 7: Die Königin von Frankreich, um 1430, Deckfarben/Pergament, ÖNB Wien, Cod. 2675*, fol. 7v.

So het sich mein hertz vsemket
 Wie wol du mich hast lediget
 Von hemele rich ein raim' sam
 Von der raimen maid kam
 Du hast geholffen mir aus not
 Ich reich' got durch deine tad
 Dein hilff' mach mir verlie
 Des sol ich danken dir' und ve
 Den mein hertz hat aufgetorn
 Und die kinden wolgeporn
 Von meinem kinnichleichen leib
 Von mir zu einem weib
 Ward gegeben in d' jugent
 Got durch dein tugent
 Wie hastu mich umb wunden
 Mit trost an disen sunden
 Wie furt man die künigine
 Paris in die werd' stat

Also ward die zart die raim
 Gefurt mit grossen freundenham
 Burg stet und wartelam
 Gab er dem toler in die hant
 Seiner armut er in mol erget
 Er gab im dennoch gute lez
 Der furst und sein liebes kind
 Also die red' ein ende nimbt
 Von dem künig hoher art
 Ein gross' hoff geruffet ward
 Zu dinst dem werden pild
 Zu er es in dem geuld
 Also eren reich het funden
 Also ward' von all' sorg' erpunden

mit grossen freude gen
 Neu wals sein got



Abb. 8: Die Königin von Frankreich, um 1430, Deckfarben/Pergament, ÖNB Wien, Cod. 2675*, fol. 8r.



Abb. 9: Meister der St. Lambrechter Votivtafel, Votivtafel von St. Lambrecht, um 1430, Tempera/Holz, Steiermärkisches Landesmuseum Graz.



Abb. 10: Speculum Humanae Salvationis, um 1430, lavierte Federzeichnung/Pergament, Nationalbibliothek Madrid, Ms. 19 V 25/7, fol. 31 v, Detail.



Abb. 11: Martinus Opifex, Historia Trojana, 1440-1450,
Deckfarben/Pergament, ÖNB Wien, Cod. 2773, fol. 65v.



Abb. 12: Historia Scholastica, Petrus Comestor, um 1430, lavierte Federzeichnung/
Pergament, Albertina Wien, Kupferstichsammlung, Inv.Nr: 31.036, Fach II, 1A.



Abb. 13: Meister des Rauchenbergischen Votivtafel, Votivtafel des Johann Rauchenberg, um 1415-1420, Tempera/Holz, Diözesan-Museum Freising.



Abb. 14: Meister des Rauchenbergischen Votivtafel (?), Epiphanie, um 1425-1430, Tempera/Holz, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Berlin.



Abb. 15: Grillinger Bibel, 1428-1430, Deckfarben/
Pergament, BSB München, Clm 15701, 111v, Detail.



Abb. 16: Grillinger Bibel, 1428-1430, Deckfarben/
Pergament, BSB München, Clm 15701, 305r, Detail.



Abb. 17: Roman der Tafelrunde, 1400-1410,
Deckfarben/Pergament, ÖNB Wien, Cod. 2537, fol.
357v, Detail.



Abb. 18: Meister der Darbringungen (?), Christus in
der Trauer, um 1420-1430, Tempera/Holz, Staatliche
Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz,
Gemälde Galerie, Berlin.



Abb. 19: Wenzelsbibel, um 1389-1392, Deckfarbe/
Pergament, ÖNB Wien, Cod. 2759-2764, fol. 4r;
Detail.



Abb. 20: Der Renner, um 1426, lavierte Federzeich-
nung/Pergament, ÖNB Wien, Cod. 3086, Fol. 77v.



Abb. 21: Missale Posoniese, um 1430, Deckfarbe/
Pergament, Széchényi Nationalbibliothek Budapest,
Cod.lat.216, fol.11r, Detail.



Abb. 22: Ottheinrich-Bibel, um 1430, Deckfarbe/
Pergament, BSB München, Cgm. 8010, fol. 19r,
Detail.



Abb. 23: Historienbibel, um 1448, Deckfarbe/
Pergament, ÖNB Wien, Cvp. 2774, fol. 217r, Detail.



Abb. 24: Eilhart von Oberge, Tristan und Isalde, um
1465-1475, Federzeichnung/Papier, UB Heidelberg,
Cod. Pal. germ.346, fol. 66r, Detail.



Abb. 25: Fra Angelico, Verkündigung, 1430-1432,
Tempera/Holz, Museo Nacional del Prado, Madrid.

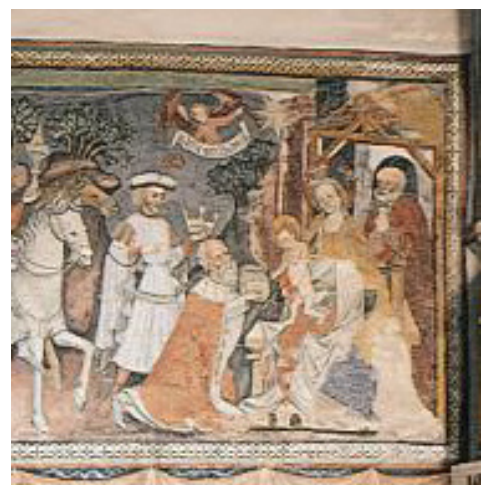


Abb. 27: Dreikönigszug, um 1431, Fresko, St.Peter am
Kammersberg, Detail.



Abb. 28: Nicolaus de Avanzati, Missale, 1374, Deckfarbe/Pergament, BSB München, Cod. lat. 10072, fol.?, Detail.



Abb. 29: Epiphanie, um 1400, Fresko, Pfarrkirche St. Gertrud, Mellwang, Detail.



Abb. 30: Bethlehemischer Kindermord, 1. Hälfte 15. Jhdt., Fresko, Pfarrkirche St. Gandolf, St. Gandolf, Detail.



Abb. 31: Tacuinum Sanitatis, 1. Hälfte 15. Jhdt., Deckfarbe/Pergament, BN Paris, N.a. lat.1673, fol.23v.



Abb. 32: Tacuinum Sanitatis, 1. Hälfte 15. Jhdt, Deckfarbe/Pergament, BN Paris, N.a. lat.1673, fol.24v.



Abb. 33: Tacuinum Sanitatis, Paris, BN, n.a. lat.1673, fol.39r.



Abb. 34: Barnaba da Modena, Altar, 1374, Tempera/Holz, National Gallery, London, Detail.

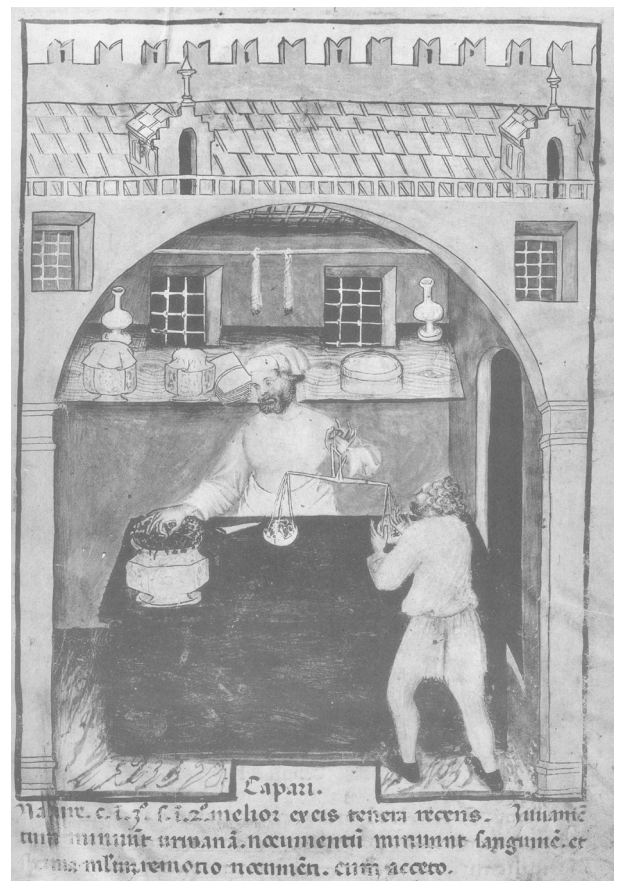


Abb. 35: Willehalm, 3. Viertel 13. Jhdt, Federzeichnung/Pergament, BSB München, Cgm 193 III, fol.1r, Detail.



Abb. 36: Wiener Genesis, 6. Jahrhundert, Deckfarbe/Pergament, ÖNB Wien, Cod. theol. gr. 31, fol. 12v, Detail.



Abb. 37: Gesamtansicht der Miniaturen des Cod.2675*, um 1430, Deckfarbe/Pergament, ÖNB Wien, Cod.2675*.

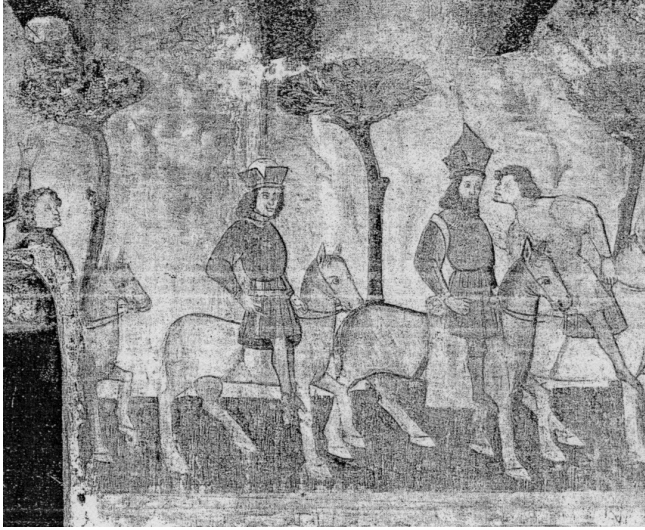


Abb. 38: Die Königin von Frankreich, um 1460, Fresko, Palazzo Nero, Coredò, Detail.

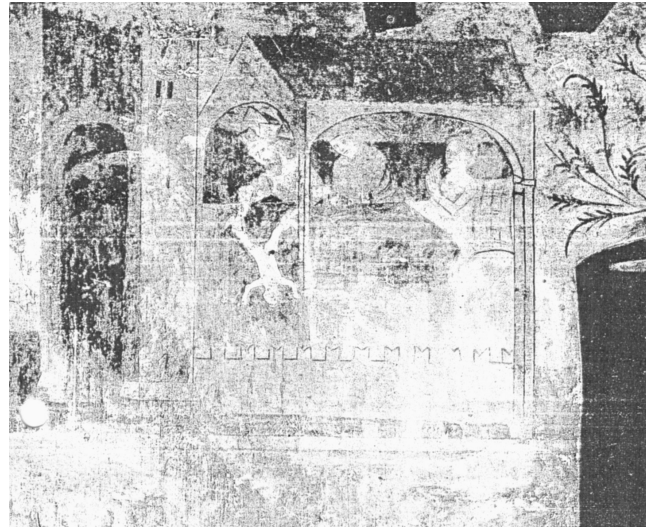


Abb. 39: Die Königin von Frankreich, um 1460, Fresko, Palazzo Nero, Coredò, Detail.



Abb. 40: Die Königin von Frankreich, um 1460, Fresko, Palazzo Nero, Coredò, Detail.

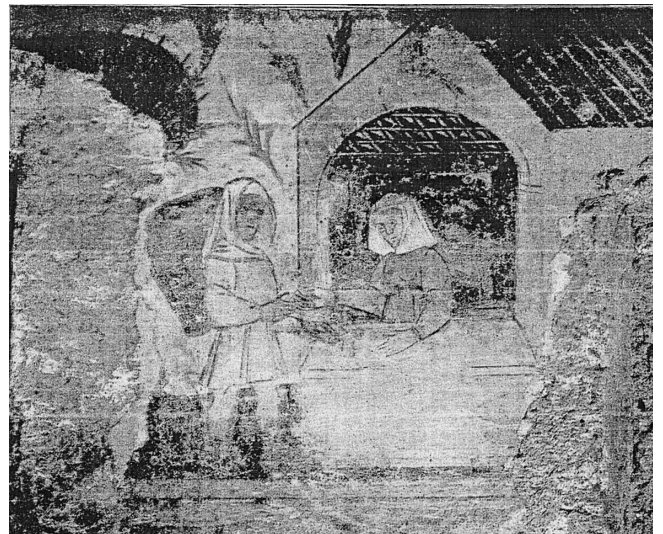


Abb. 41: Die Königin von Frankreich, um 1460, Fresko, Palazzo Nero, Coredò, Detail.

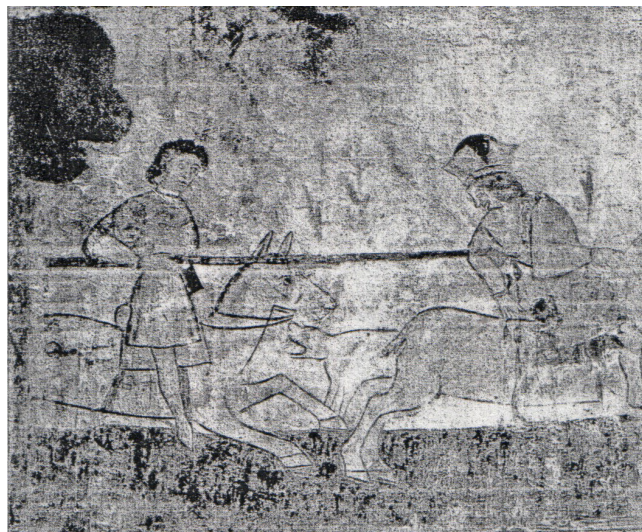


Abb. 42: Die Königin von Frankreich, um 1460, Fresko, Palazzo Nero, Coredò, Detail.



Abb. 43: Die Königin von Frankreich, um 1460, Fresko, Palazzo Nero, Coredò, Detail.

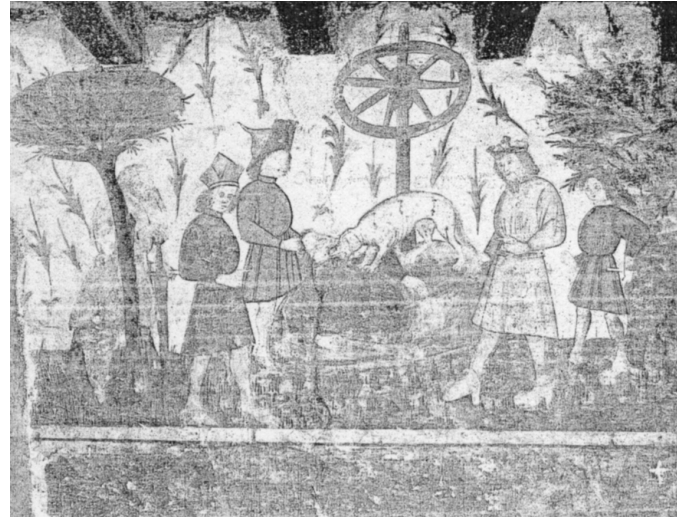


Abb. 44: Die Königin von Frankreich, um 1460, Fresko, Palazzo Nero, Coredò, Detail.

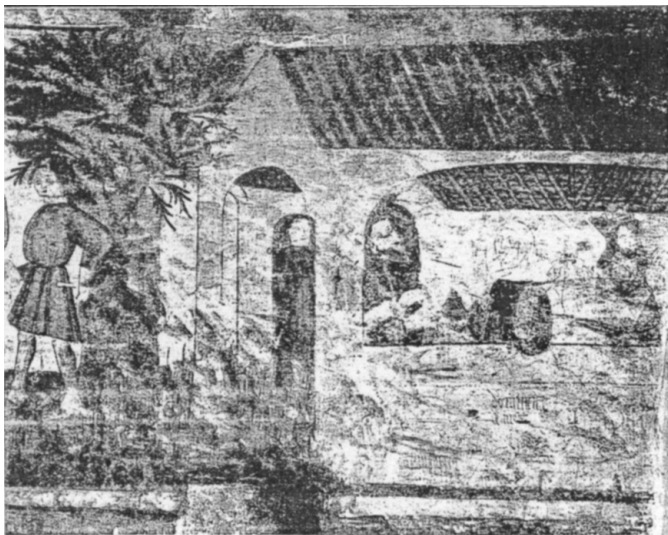


Abb. 45: Die Königin von Frankreich, um 1460, Fresko, Palazzo Nero, Coredò, Detail.

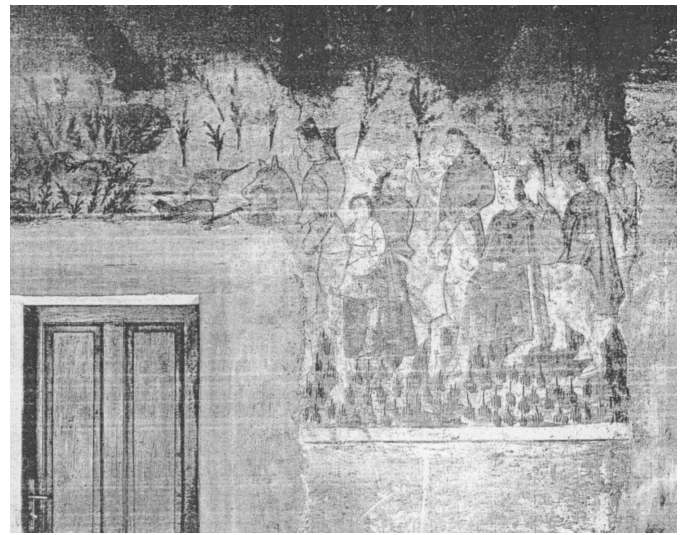


Abb. 45: Die Königin von Frankreich, um 1460, Fresko, Palazzo Nero, Coredò, Detail.



Abb. 46: Die Königin von Frankreich, um 1480-1490, Wirkteppich, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Detail.



Abb. 47: Die Königin von Frankreich, um 1480-1490, Wirkteppich, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Detail.

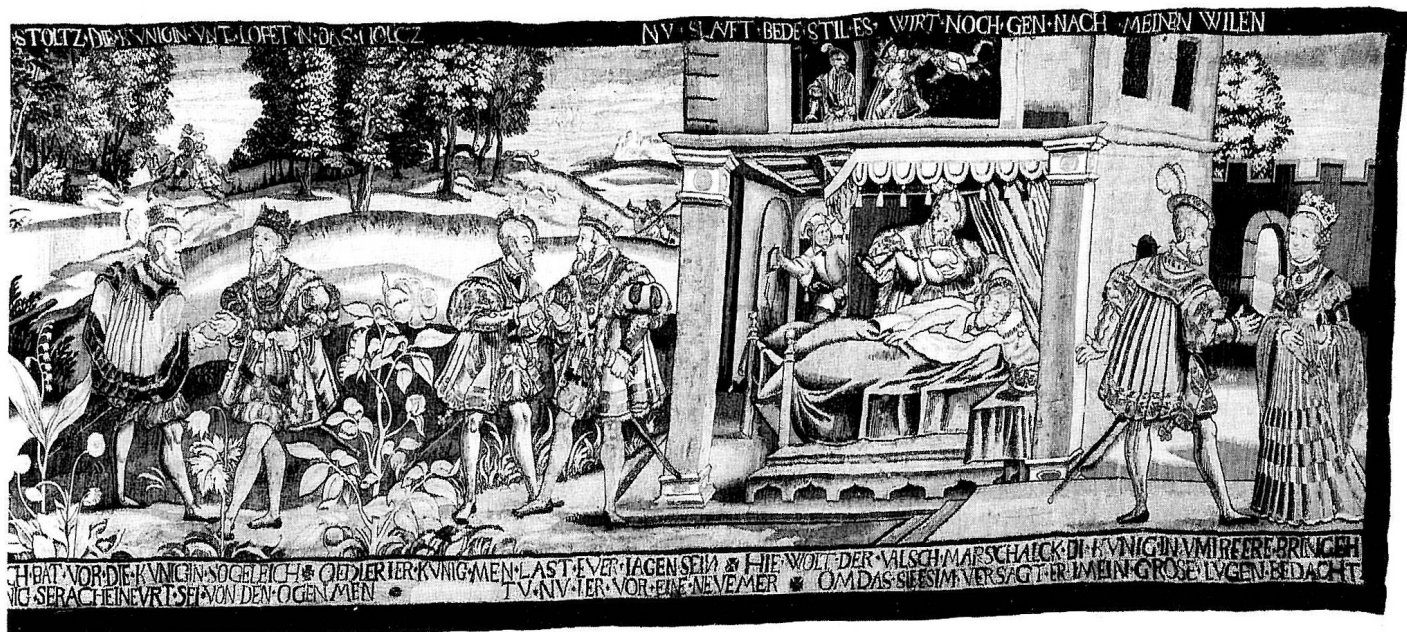


Abb. 48: Wandbehang, Rheinland, Detail.



Abb. 49: Wandbehang, Rheinland, Detail.



Abb. 50: Wandbehang, Rheinland, Detail.

6.1. Abbildungsnachweis

- Abb.1: Nationalbibliothek Wien, Bildarchiv.
Abb.2: Nationalbibliothek Wien, Bildarchiv.
Abb.3: Nationalbibliothek Wien, Bildarchiv.
Abb.4: Fotosammlung der Bibliotheksstiftung Otto Pächt, Wien.
Abb.5: Nationalbibliothek Wien, Bildarchiv.
Abb.6: Nationalbibliothek Wien, Bildarchiv.
Abb.7: Nationalbibliothek Wien, Bildarchiv.
Abb.8: Nationalbibliothek Wien, Bildarchiv.
Abb.9: Brucher 2000, S.175.
Abb.10: Universität Wien, Fotosammlung, UNIDAM
Abb.11: Ziegler 1988, Farbtafel Abb.34
Abb.12: Ziegler 1988, S.47, Abb.30.
Abb.13: aeiou Österreich-Lexikon, (10.09.2009) URL:
<http://www.aeiou.at/aeiou.history.data.jpg/001413.jpg>
Abb.14: Brucher 200, S.562.
Abb.15: Fotosammlung der Bibliotheksstiftung Otto Pächt, Wien.
Abb.16: Fotosammlung der Bibliotheksstiftung Otto Pächt, Wien.
Abb.17: Universität Wien, Fotosammlung, UNIDAM.
Abb.18: Brucher 2000, S.172.
Abb.19: Universität Wien, Fotosammlung, UNIDAM.
Abb.20: Rischpler 2009, S. 28. Abb. 35.
Abb.21: Universität Wien, Fotosammlung, UNIDAM.
Abb.22: Fabian 2008, S.74, Abb.83.
Abb.23: Fotosammlung der Bibliotheksstiftung Otto Pächt, Wien.
Abb.24: Ott 1975, Abb.4.
Abb.25: Stephan Beissel, Fra Angelico, New York 2007, S.86, Abb.57.
Abb.26: aeiou Österreich-Lexikon, (10.09.2009) URL:
<http://www.aeiou.at/aeiou.encyclop.data.image.f/f779637b.jpg>
Abb.27: Universität Wien, Fotosammlung, UNIDAM.
Abb.28: Frodl 1944, S. 161, Abb.19.
Abb.29: Frodl, 1944, S. 181, Abb.39.
Abb.30: Taesca 1937, Farbtafel fol.23v.
Abb.31: Taesca 1937, Farbtafel fol.24v.
Abb.32: Taesca 1937, Farbtafel fol.39r.
Abb.33: Augusto Gentili, William Barcham, Linda Whiteley: Paintings in the National Gallery, London; Boston 2000, S. 20.
Abb.34: Karl Clausberg, Die Wiener Genesis. Eine kunstwissenschaftliche Bilderbuchgeschichte, Frankfurt a.M. 1984, Farbtafel.
Abb.35: Wenzel 1995, S. 381, Abb. 50.
Abb.36: Christina Weiler.
Abb.37: Morassi 1926, S.450, Abb.1.
Abb.38: Morassi 1926, S.451, Abb.2.
Abb.39: Morassi 1926, S.452, Abb.3
Abb.40: Morassi 1926, S.453, Abb.4.
Abb.41: Morassi 1926, S.453, Abb.5.
Abb.42: Morassi 1926, S.454, Abb.6.
Abb.43: Morassi 1926, S.455, Abb.7.

Abb.44: Morassi 1926, S.456, Abb. 8.
Abb.45: Morassi 1926, S.457, Abb. 9.
Abb.46: Rapp Buri/Stucky-Schürer 1993, S. 354
Abb.47: Rapp Buri/Stucky-Schürer 1993, S. 355.
Abb.48: Cantzler 1990, Abb.53.
Abb.49: Cantzler 1990, Abb. 54.
Abb.50: Cantzler 1990, Abb. 55.

6.3. Bibliographie

Arnold 1992

Udo Arnold, Schondoch, in: Wolfgang Stammer ua. (Hg.), Die deutsche Literatur des Mittelalters – Verfasserlexikon, Berlin 1992, Bd. 8, Sp. 820-823.

Baxandall 1999

Michael Baxandall, Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien der Renaissance, Darmstadt, 1999.

Benesch 1930

Otto Benesch, Neue Materialien zur altösterreichischen Tafelmalerei, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen, 1930, S. 155-184

Benesch 1930a

Otto Benesch, Grenzprobleme der österreichischen Tafelmalerei, in: Wallraff-Richartz-Jahrbuch, Neue Folge Nr. 1, 1930, S. 66-99.

Biedermann 2002

Gottfried Biedermann, Votivtafel, in: Kult.Doku.Verborgene Schätze aus österreichischen Landesausstellungen 1999-2002, (10.09.2009) URL: <http://wwwg.uni-klu.ac.at/kultdoku/kataloge/21/html/1843.htm>

Brinker- von der Heyde 2002

Claudia Brinker-von der Heyde, Der ‚Welsche gast‘ des Thomasin von Zerclaere. Eine (Vor-) Bildgeschichte, in: Christina Lechtermann / Horst Wenzel (Hg.), Beweglichkeit der Bilder. Text und Imagination in den illustrierten Handschriften des "Welschen Gastes" von Thomas von Zerclaere, Wien/ Köln 2002, S. 9-32.

Brucher 2000

Günter Brucher, Geschichte der bildenden Kunst in Österreich. Gotik, Bd. 2, München ua 2000.

Bumke 1979

Joachim Bumke, Mäzene im Mittelalter. Die Gönner und Auftraggeber der höfischen Literatur in Deutschland 1150 – 1300, München 1979.

Bumke 1992

Joachim Bumke, Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter, Bd. 2, München 1992.

Cantzler 1990

Christina Cantzler, Bildteppiche der Spätgotik am Mittelrhein. 1400-1550, Tübingen 1990.

Clogan 1975

Paul M. Clogan (Hg.), Medieval hagiography and romance, Cambridge 1975.

Corsten 2003

Severin Corsten (Hg.), Lexikon des Buchwesens, Bd.6: Phraseologie, Stuttgart 2003.

Fabian 2008

Claudia Fabian (Hg.), Die Ottheinrich-Bibel. Das erste Illustrierte Neue Testament in deutscher Sprache, Darmstadt 2008.

Fajen 2003

Robert Fajen, Melancholische Projektionen. Literatur und Malerei als Medien adeliger Familienpolitik im Spätmittelalter, in: Karl-Heinz Spieß (Hg.), Medien der Kommunikation im Mittelalter, Stuttgart 2003, S. 205-236.

Frank 2003

P.R. Frank, Salzburg, in: Severin Corsten (Hg.), Lexikon des Buchwesens, Bd.6: Phraseologie, Stuttgart 2003, S. 470-472.

Frisch 1949

Ernst Frisch, Mittelalterliche Buchmalerei. Kleinodien aus Salzburg, Wien 1949.

Frodl 1944

Walter Frodl, Die gotische Wandmalerei, Klagenfurt 1944.

Frühmorgen-Voss 1969

Hella Frühmorgen-Voss, Mittelalterliche weltliche Literatur und ihre Illustration, in: ebd.: Text und Illustration im Mittelalter. Aufsätze zu den Wechselbeziehungen zwischen Literatur und bildender Kunst, München 1975, S. 1-57.

Frühmorgen-Voss 1973

Hella Frühmorgen-Voss, Tristan und Isolde in mittelalterlichen Bildzeugnissen, in: Hella Frühmorgen-Voss (Hg.), Text und Illustration im Mittelalter. Aufsätze zu den Wechselbeziehungen zwischen Literatur und bildender Kunst, München 1975, S. 119-139.

Frühmorgen-Voss 1975

Hella Frühmorgen-Voss (Hg.), Text und Illustration im Mittelalter. Aufsätze zu den Wechselbeziehungen zwischen Literatur und bildender Kunst, München 1975.

Harms 1990

Wolfgang Harms, Text und Bild. Bild und Text, Stuttgart 1990.

Hartel / Wickhoff 1893

Wilhelm von Hartel/ Franz Wickhoff (Hg.), Die Wiener Genesis, Wien 1893.

Hintz 2003

Ernst R. Hintz (Hg.), Nu lôn' ich in der gâbe, Göppingen 2003.

Hintz 1908

Heinrich Hintz, Schondochs Gedichte, Breslau 1908.

Holter 1972

Kurt Holter, Das zweite Drittel des 15. Jahrhunderts, in: Spätgotik in Salzburg. Die Malerei 1400 – 1530, Kat-Ausst., Salzburg 1972, S. 221-225.

Huber 2002

Jörg Huber (Hg.), *Singularitäten-Allianzen*, Zürich 2002.

Jefferis 1999a

Sibylle Jefferis, Die neu aufgefundene Heidelberger Handschrift von Schondochs Königin von Frankreich und der ungetreue Marschall. Ihre Einordnung in die übrige Handschriftenüberlieferung, in: Sibylle Jefferis(Hg.), *New texts, methodologies, and interpretations in Medieval German literature* (Kalamazoo papers 1992 - 1995), Göttingen 1999, S. 209-228.

Jefferis 1999b

Sibylle Jefferis(Hg.), *New texts, methodologies, and interpretations in Medieval German literature* (Kalamazoo papers 1992 - 1995), Göttingen 1999.

Jefferis 2003

Sibylle Jefferis, The cronica von der Königin von Frankreich'. The Prose Adaption of Schondoch's Novella, in: Ernst R. Hintz (Hg.), *Nu lôn' ich in der gâbe*, Göttingen 2003, S. 159-172.

Jefferis 2004a

Sibylle Jefferis, Das Bildprogramm für Schondochs Novelle ,Die Königin von Frankreich und der ungetreue Marschall (c.1400), in: *Fifteenth-Century Studies*, Nr. 29, 2004, S. 111-132.

Jefferis 2004b

Sibylle Jefferis, Königin von Frankreich, in: Wolfgang Stammeler ua. (Hg.), *Die deutsche Literatur des Mittelalters – Verfasserlexikon*, Berlin 2004, Bd. 11, Sp. 869-870.

Jenni 1978

Ulrike Jenni, Vom mittelalterlichen Musterbuch zum Skizzenbuch der Neuzeit, in: Anton Legner (Hg.), *Die Parler und der schöne Stil 1350-1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern*, Kat.-Ausst., Bd. 3, Köln 1978, S. 139-147.

Kat.-Ausst. Salzburg 1972

Spätgotik in Salzburg. Die Malerei 1400 – 1530, Salzburg 1972.

Könitz 2008

Daniel Könitz, New York, Pierpont Morgan Libr., MS G.54, in: *Marburger Repetitorium* (14.08.2009), URL: <http://www.mr1314.de/4718>.

Krieger 2007

Michaela Krieger, *Die Entstehung der Landschaftsmalerei*, Vorlesung im Sommersemester 2007, Universität Wien.

Lechtermann/Wenzel 2002

Christina Lechtermann / Horst Wenzel (Hg.), *Beweglichkeit der Bilder. Text und Imagination in den illustrierten Handschriften des "Welschen Gastes" von Thomas von Zerclaere*, Wien/ Köln 2002.

Loschek 1994 a

Ingrid Loschek, *Geschichte der Kleidung und der Mode. Mittelalter*, in: ebd (Hg.), *Reclams Mode- und Kostümlexikon*, Stuttgart 1994, S. 28-38.

Loschek 1994 b

Ingrid Loschek, Gürtel, in: Reclams Mode- und Kostümlexikon, Stuttgart 1994, S. 217-219.

Loschek 1994 c

Ingrid Loschek (Hg.), Reclams Mode- und Kostümlexikon, Stuttgart 1994.

Lutz 2002

Eckart C. Lutz (Hg.), Literatur und Wandmalerei I. Erscheinungsformen höfischer Kultur und ihr Träger im Mittelalter, Tübingen 2002.

Lutz 2005

Eckart C. Lutz (Hg.), Literatur und Wandmalerei II. Konventionalität und Konversation, Tübingen 2005.

Maar/Burda 2006

Christa Maar/ Hubert Burda (Hg.), Iconic Worlds. Neue Bildwelten und Wissensräume, Köln 2006.

Maekawa 2003

Kumiko Maekawa, Book Experience and Image Reading. Narrative Depictions in the Prefatory of the St. Luis Psalter, in: Antoinette Roesler-Friedenthal/ Johannes Nathan, The Enduring Instant. Time and the Spectator in the Visual Arts, Berlin 2003, S. 234-249.

Mazal 1973

Otto Mazal, Himmels- und Welten bilder. Kleinodien österreichischer Buchmalerei aus der Österreichischen Nationalbibliothek. Wien 1973.

Mazal 1975

Otto Mazal, Buchkunst der Gotik, Graz 1975.

Menhardt 1960

Menhardt, Hermann: Verzeichnis der altdeutschen literarischen Handschriften der österreichischen Nationalbibliothek; 1. Band, Berlin 1960, in: URL:
http://www.manuscripta-mediaevalia.de/hs/katalogseiten/HSK0750a_b0087_jpg.htm
(07.09.2009)

Oettinger 1938

Karl Oettinger 1938, Hans von Tübingen und seine Schule, Berlin 1938.

Ott 1975

Norbert H. Ott: Text und Illustration im Mittelalter. Eine Einleitung, in: Hella Frühmorgen-Voss (Hg.), Text und Illustration im Mittelalter. Aufsätze zu den Wechselbeziehungen zwischen Literatur und bildender Kunst, München 1975, S. IX-XXXI.

Ott 2002

Norbert H. Ott, Literatur in Bildern. Eine Vorbemerkung und sieben Stichworte, in: Eckart C. Lutz (Hg.), Literatur und Wandmalerei I. Erscheinungsformen höfischer Kultur und ihr Träger im Mittelalter, Tübingen 2002, S. 153-198.

Pächt 1929

Otto Pächt, Österreichische Tafelmalerei der Gotik, Augsburg/Wien 1929.

Pearsall 1975

Derek Pearsall, John Capgraves's Life of St. Katharine and Popular Roman Style, in: Paul M. Clogan (Hg.), Medieval hagiography and romance, Cambridge 1975, S. 121-137.

Pfändtner 2008

Karl-Georg Pfändtner, Die künstlerische Gestaltung der Ottheinrich-Bibel, in: Claudia Fabian (Hg.), Die Ottheinrich-Bibel. Das erste Illustrierte Neue Testament in deutscher Sprache, Darmstadt 2008, S. 99-113.

Rapp Buri/Stucky-Schürer 1993

Anna Rapp Buri/ Monica Stucky-Schürer, Zahm und Wild. Basler und Straßburger Bildteppiche des 15. Jahrhunderts. Mainz 1993.

Reiffenstein 1983

Ingo Reiffenstein (Hg.), Beiträge zur Überlieferung und Beschreibung deutscher Texte des Mittelalters, Göppinger Arbeiten zur Germanistik, Nr. 402, Stuttgart 1983

Rischpler 2009

Susanne Rischpler, Der Illuminator Michael. Purkersdorf 2009.

Robert 1881

Carl Robert, Bild und Lied. Archäologische Beiträge zur Geschichte der griechischen Heldensage, Berlin 1881.

Roland/ Klein 2009

Martin Roland/ Kalus Klein, Wien, Österr. Nationalbibl., Cod. 3086, in: Marburger Handschriftencensus (10.09.2009), URL: <http://www.handschriftencensus.de/6585>.

Schapiro 1973

Meyer Schapiro, Worlds and pictures. On the literal and the symbolic in the illustration of a text, Mouton 1973.

Schmidt 1966

Gerhard Schmidt, Die österreichische Kreuztragungstafel in der Huntington Library, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, Nr. 20, 1966, S. 1-15.

Schmidt 1967

Gerhard Schmidt, Buchmalerei, in: Gotik in Österreich, Kat-Ausst., Krems 1967, S.134-178.

Schmidt 1986

Gerhard Schmidt, Egerton Ms. 1121 und die Salzburger Buchmalerei um 1430, in: Gerhard Schmidt, Malerei der Gotik. Fixpunkte und Ausblicke, Bd. 1: Malerei der Gotik in Mitteleuropa, Graz 2005, S. 401-418 (zuerst veröffentlicht in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Nr. 39, 1986, S. 41-57).

Schmidt 2005

Gerhard Schmidt, Malerei der Gotik. Fixpunkte und Ausblicke, Bd. 1: Malerei der Gotik in Mitteleuropa, Graz 2005.

Schwall-Hoummady 1999

Christie Schwall-Hoummady, Bilderzählung im 15. Jahrhundert. Boccaccios "Decamerone" in Frankreich, Frankfurt am Main, Wien 1999.

Schwarzinger 1969

Schwarzinger, Carin, Cod. Vind. Ser. Nov. 2675 * (Hist. prof. 545). "Die Königin von Frankreich und der ungetreue Marschall". Text, Orthographie, Reime Verfasserang, Wien 1969.

Simader 1996

Friedrich Simader, Cod. 2675*, in: Literatur zu den Handschriften 1996 (14.08.09), URL: <http://db.onb.ac.at/cgi-bin/simader/literatur.cgi>

Speckner 1995

Hubert Speckner, Dichtung und Wahrheit. Das Leben der höfischen Gesellschaft im Spiegel der höfischen Literatur, Wien 1995.

Spieß 2003

Karl-Heinz Spieß (Hg.), Medien der Kommunikation im Mittelalter, Stuttgart 2003.

Spiewok 2004

Wolfram von Eschenbach. Parzival, hg. von Wolfgang Spiewok, Stuttgart 2004.

Stammler 2004

Wolfgang Stammler ua. (Hg.), Die deutsche Literatur des Mittelalters – Verfasserlexikon, Berlin 2004, Bd. 8 und 11.

Stange 1960

Alfred Stange, Deutsche Malerei der Gotik. Salzburg, Bayern und Tirol von der Zeit von 1400-1500. München/Berlin 1960, Bd.10.

Strippel 1978

Jutta Strippel, Schondochs 'Königin von Frankreich'. Untersuchungen zur handschriftlichen Überlieferung und kritischer Text, Göppinger Arbeiten zu Germanistik, Nr. 252, Göttingen 1978.

Suckale 1990

Robert Suckale, Süddeutsche szenische Tafelbilder um 1420-1450. Erzählung im Spannungsfeld zwischen Kult- und Andachtsbild, in: Wolfgang Harms, Text und Bild. Bild und Text, Stuttgart 1990, S. 15-34.

Süßmann 1940

Walter Süßmann, Eine schlesische Fassung der Erzählung 'die Königin von Frankreich und der ungetreue Marschall', in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache, 64, 1964, S. 244-263.

Taesca 1937

Elena Berti Taesca, *Il Tacuinum sanitatis della Biblioteca nazionale di Parigi*, Bergamo 1937.

Theisen 1990

Maria Theisen, *Die Tafeln mit Szenen aus der Kindheit und Passion Christi des Historischen Museums der Stadt Wien. Problem der Nachfolge des Meisters der St. Lambrecht Votivtafel*, phil. Dipl. (ms.), Wien 1990.

Trattner 2000

Irma Trattner, *Christus in der Trauer*, in: Günter Brucher, *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich. Gotik*, Bd. 2, München ua. 2000, S. 544.

Unterkircher 1957

Franz Unterkircher, *Inventar der illuminierten Handschriften, Inkunabeln und Frühdrucke der Österreichischen Nationalbibliothek, Teil 1: Die abendländischen Handschriften* (Museion. Veröffentlichungen der Österreichischen Nationalbibliothek N.F. 2. Reihe, 2. Bd.), Wien 1957.

Wandhoff 1995

Haiko Wandhoff, *Der epische Blick. Mediengeschichtliche Studie zur höfischen Literatur*, Berlin 1995.

Weingartner 1908

Josef Weingartner, *Die profane Wandmalerei Tirols im Mittelalter*, in: Münchenr Jahrbuch der bildenden Kunst, Neue Folge Nr. 5, 1928, S. 1-64.

Weitzmann 1970

Kurt Weitzmann, *Illustrations in roll and codex. A study of the origin and method of text illustration*, "2. Auflage, Princeton 1970.

Wenzel 2002

Horst Wenzel, *Der Leser als Augenzeuge. Zur mittelalterlichen Vorgeschichte kinematographischer Wahrnehmung*, in: Jörg Huber (Hg.), *Singularitäten-Allianzen*, Zürich 2002, S. 147-176.

Wenzel 2006

Horst Wenzel, *Erzählende Bilder und bildhafte Literatur. Plädoyer für eine Text-Bildwissenschaft*, in: Christa Maar/ Hubert Burda (Hg.), *Iconic Worlds. Neue Bildwelten und Wissensräume*, Köln 2006, S. 232-252.

Wentzlaff-Eggebert 1994

Harald Wentzlaff-Eggebert (Hg.), *Le chien de Montargis ou la forêt de Bondy = Der Hund von Montargis oder der Wald von Bondy*. René-Charles Guilbert de Pixérécourt, Bamberg 1994.

Wohlgemut 1972

Barbara Wohlgemuth, *Die Werkstatt der Grillinger-Bibel*, in: *Spätgotik in Salzburg. Die Malerei 1400 – 1530, Kat-Ausst.*, Salzburg 1972, S. 217-220.

Ziegler 1977

Charlotte Ziegler, Zur österreichischen Stilkomponente des Buchmalers Martinus Opifex, in *Codices Manuscripti*, Nr. 3, 1977, S. 82-94.

Ziegler 1980

Charlotte Ziegler, Ein unbekanntes Werk des „Lehrbüchermeisters“, in: *Österreichische Zeitschrift für Denkmalpflege*, Nr. XXXIV, Heft 1/ 2 1980, S. 1-8.

Ziegler 1983

Charlotte Ziegler, Lokalisierungsprobleme bei text und Ausstattung spätmittelalterlicher deutscher Handschriften, in: Ingo Reiffenstein (Hg.), *Beiträge zur Überlieferung und Beschreibung deutscher Texte des Mittelalters*, Göppinger Arbeiten zur Germanistik, Nr. 402, Stuttgart 1983, S. 179-194.

Ziegler 1988

Charlotte Ziegler, *Martinus Opifex. Ein Hofminiator Friedrichs III.*, Wien 1988.

6.4. Die Geschichte der Königin von Frankreich

(in der Übersetzung von C. Schwarzinger; Vgl. Schwarzinger 1969, S. 60-87)

*Es beginnt eine Geschichte
von der Königin von
Frankreich, der
hochgeborenen Fürstin zu Bayern.*
Das Buch deutet aus, was sich
einst hier zutrug.
In hohem Ruhme sah man
von Frankreich einen trefflichen König.
Der wußte sich vor jedem Makel wohl zu wahren
und auch sein Haus stand hoch in Ehren.
Jener hehre König hatte
eine liebliche Gemahlin.
10 Ihr Leib war von vollendeter Schönheit,
auch vornehm war sie und bescheiden.
So vermochte niemand, der sie
selbst einmal gesehen hatte, sie zu kränken.
und er erwies ihr große Verehrung.
Der König hatte einen Marschall.
Was dieser zu Hofe gebot,
mußte ausnahmslos befolgt werden.
Dadurch kam die Frau in Not.
Er bat die geliebte Königin
20 um ihr Gunst,
denn er war mit ihr recht vertraut.
Dennoch vermochte sie sich seiner ehrenhaft zu
erwehren,
daß sie auf keine seiner Bitten hin ihre Tugend
entwürdigte.
Heimlich widerstand sie ihm.
Die Reine und Ehrenreiche,
die vollkommen Sittsame
sprach mit sanften Worten:
„Warum tust du das?
30 Du weißt doch selbst genau,
was du unterlassen sollst.
Mein Herr ist dir doch so gewogen.
Burgen, Städte und weite Länder
gab er in deine Hand,
so daß du sein Bevollmächtigter bist.
Bei Gott, nun laß ab von deinen listigen
Vorhaben
und bitte mich nicht mehr um das,
was meine Ehre beeinträchtigt.“
Der ungetreue Marschall
40 sprach: „Nun ist in mir
neue Unruhe und Herzeleid erwacht.
Jedoch, bei meinem Eid, ich
habe Euch von frühester Kindheit an verehret.
Lasset mich Eure kostbare Tugend genießen

und erhöret mich,
schöne, zarte Frau.“
Da sprach die zarte Königin:
„Ich nehme es auf mein Wort,
gebe ich deinem Flehen jemals nach,
50 dann bringe ich dich
in Leid und Sorge.“
Der Marschall bedachte: „Nun, weh mir, ach!
Legt sie das meinem Herrn dar,
dann weiß ich sicher, daß ich da
Leben und Ehre und alles Gut verliere.“
So überlegte er in seiner Treulosigkeit,
wie es ihm sein falscher Sinn riet.
Danach schied er von seiner Herrin.
Der König hatte die Gewohntheit,
60 daß er, wenn er den Tag aufkommen sah,
rücksichtsvoll aufstand und
die junge Frau schlafen ließ,
so lange sie es ob ihrer Jugend bedurfte.
Und so ritt er in den Wald jagen,
auf Pirsch und auch auf Falkenjagd.
Er hatte auch befohlen,
daß man vor dem Marschalle keine Türe
verschließen sollte, wenn er davor stünde.
70 Liebevoll hatte der König einen
gutgearteten Zwerg erzogen.
Dieser lag schlafend in dem Saal.
Ihn bemerkte der unredliche Marschall.
Er trug den Zwerg an den Arm der Herrin,
deckte ihn auch warm zu
und legte ihn ihr an ihre Brust.
Keiner von beiden wußte davon.
Rasch machte er
sich da atemlos
80 auf den Weg hin
zu demselben Wald,
wo er den Herrn wohl wußte.
Aus falschem Herzen sprach er da,
da er den Herrn ansah:
„Laßt Eurer Pirschen hier bleiben.
Ihr solltet wohl was anderes treiben,
das Euch nahe zu Herzen geht
und wo Ihr Euch keinerlei Rat wissen werdet.“
Der König sprach: „Was mag das sein?“
90 Der Marschall antwortete: „Herr, die Königin
Ist untreu. Ihr sollt darüber Gewißheit haben.
Kommt denn schnell mit mir,
Ihr ertappt sie bei ihrer Untreue.
Der König erschrak sehr über diese Worte.

- Es hielt ihn nicht mehr länger bei der Jagd.
 Zornig ritt er nach Hause.
 Er fand die Tugendhafte indem Bette schlafend,
 100 wie sie bei sich den unschuldigen Zwerg hatte.
 Jähzornig ergriff der König
 mit seinen Händen den Zwerg
 und warf ihn an die Wand.
 Schuldlos war der Zwerg daran,
 daß er den Tod erlitt.
 Die Frau erwachte und sprach:
 „Herr, was hast du für Ärger,
 daß du so wütend bist?“
 „Du fragst nach meinem Kummer und kennst ich
 nur zu gut.
- 110 Sieh, wie schamlos du hier liegst
 und mich durch deine Treulosigkeit
 mit Schimpf umgibst.“
 „Ja, Herr, nach deiner Meinung,“
 sprach die reine, züchtige Frau,
 „wisse, daß ich nie schuldig wurde.“
 „Schweige und rede nicht dagegen.
 Ich habe dich bei dieser Geschichte
 derart unverschämt vorgefunden,
 120 daß du sogleich
 dein Leben verlieren muß,
 so bald ich das bewirken kann.“
 Nun traf es sich, daß da in der
 Nähe ein hochgesinnter Fürst
 lag, genannt Herzog Leopold.
 Wie es Gott fügen wollte, hörte
 dieser das Gespräch mit.
 Er war von dem gleichen Geschlecht.
 Er war jenen Königs Schwester Kind,
 wie man es noch aufgeschrieben findet.
- 130 Dieser war „von Österreich“ genannt.
 Der eilte und sprach, als er den König fand:
 „Herr, warum zürnet Ihr?
 Bei Gott, das sollt Ihr mir sagen!“
 Da sprach der vornehme und reiche König:
 „Neffe, das möge dich erbarmen.
 Mein Herzeleid ist gar groß.
 Sieh, wie die Schnöde, Ehrenlose,
 so schändlich gesündigt hat,
 daß ihr nicht mehr geholfen werden kann.“
- 140 Da sprach Herzog Leopold:
 „Herr, so seid mir nicht mehr zugetan,
 meine Herrin hat niemals schuld daran.
 Es muß sie jemand verleumdet haben.“
 Der hochgeborne König sprach zornentbrannt:
 „Sie muß auf einer Hürde brennen.“
 „Nein,“ sprach der Herzog, „tötet Ihr
 die Frucht, die sie in ihrem
 Leibe trägt, täte es Euch noch leid.
- 150 Seht, Ihr habt keine Erben,
 die nach Euch die Burgen, Städte
 und weiten Länder übernehmen sollten.
 Wollt Ihr diesen töten?
 Teurer König, handelt gar gut.
 Ich will es Euch immer denken.
 Gebt Ihr Frist bis sie geboren hat,
 und ich will Euch dafür ergeben sein.
 Herr, hoher, herrliche König,
 keine Schuld soll so groß sein,
 160 da soll ein wenig Gnade sein.
 Die Königin wurde falsch beschuldigt.
 Ehret die reine Magd, die Gott gebär,
 und nehmet auch Eure Verantwortung
 gegenüber diesem armen Weib wahr,
 wo sie doch an einer schweren Last trägt.
 Sie ist unschuldig an dem Vorfall,
 so wie er sich zugetragen hat.“
 Sogleich sprach da der König:
 „Du weißt genau, wie schamlos
- 170 Ich sie hier liegen fand.
 Dennoch will ich dich ehren.
 Schaffe, sie mir aus den meinen Augen,
 bis sie das Kindlein gebärt.
 Danach muß das schandvolle Weib
 unverzüglich sein Leben verlieren.“
 Der Herzog von Österreich
 führte das lebenswerte Weib
 aus des Königs Augen
 und sandte ihr gar heimlich
 180 einen hochgeborenen Mann,
 der sich nie etwas zuschulden hatte kommen
 lassen,
 der stolze Heldenkraft durch Ritterschaft,
 in Worten und in Taten
 überall ganz und gar bewiesen hatte.
 Ihm vertraute er die Königin warm an
 und sprach: „Nimm sie in deine Obhut
 und führe sie in fremde Länder,
 bis ihr Gott Gnade erweist
- 190 und sie das Kindlein gebärt.
 Dann aber soll sie dort nicht mehr länger bleiben.
 Das Kind mögest du mir bringen,
 die Mutter aber lasse zurück.“
 Der Ritter, dem das Kind anvertraut war,
 nahm die zarte Frau
 und führte sie durch einen Wald.
 Das beobachtete der treulose Mann,
 der Marschall, und waffnete sich jäh.
 Er zog dem stolzen Ritter nach
 200 und ermordete ihn.
 Die Frau floh in das Gehölz.
 Wie gerne doch der Marschall an dieser Stätte

Die unschuldige Herrin ermordet hätte!
Doch hielt sie sich gut verborgen.
In Sorge darüber fuhr er fort
der gar unverschämte Bösewicht.
Die Frau ging in ihr Leides Pflicht.
In dem wilden Wald aß sie Laub,
Wurzeln und Gras.

210 Das aß sie in der Wildnis,
jenes liebliche Geschöpf.
So wanderte sie in dem Walde,
bis sie zu einem Köhler gelangte.
Die Gütige und Schöne
fragte ihn, was er mache.
Er sprach: „Ich mache Kohle.“
„Was macht dich so wohlgemut?
Du bist ja ganz schwarz gefärbt davon,“
sie betrachtete ihn sehr genau,

220 „und dazu bleich am Körper,“
sprach das anmutige Weib.
Der Köhler sprach freundlich:
„Wollte Gott und hätte ich es gut.
So muß ich das aus Hungersnot
bis zu meinem Tode erdulden.“
Da sprach die erhabene Königin:
„Willst du mich fortan bei dir bleiben lassen?
Was du auch beginnst, ich helfe dir dabei.
Das kannst du mir glauben.“

230 Da sprach der getreue Mann:
„Ihr könntet leider nicht so ein Leben führen,
wie es Euch angemessen wäre.“
So sprach der Unglückselige.
„Lieber Köhler, nun mache es so gut,
daß ich es dir immer danken soll.
Ich habe hier fünf Gulden.
Die nimm in deinen Beutel
und gehe sogleich und eile
des Weges von hier fünf Meilen

240 in die Stadt Paris.
Kaufe uns Seide, gelb und weiß,
und auch von grüner Farbe,
etwas in Schwarz und auch in Blau.
Bringe auch nach deinem Dafürhalten,
was wir zum Essen benötigen.
Fragt dich jemand, wohin du es bringen willst,
dann sei mit der Antwort nicht zu freigiebig,
so daß du irgendwie rügst,
denn du fügst mir sonst Kummer zu.“

250 Der Köhler tat, wie sie ihm befahl.
Seine Treue verließ sie nicht.
Er tat, wie ihn die Frau gebeten hatte,
und ging nach Paris in die Stadt
und kaufte ihr, was sie wollte
und was sie haben sollte:

Nadeln und auch eine Schere
kaufte er der Lieblichen, Hehren,
der sanftmütigen Schönen.
Sie wirkte aus der Seide einen kostbaren Schatz

260 und sandte ihn in die Stadt zurück.
Den Köhler bat sie ihn zu verkaufen.
So lief er hin und her,
bis die reine Königin
einen schönen Sohn gebar.
So verbrachte sie dreieinhalb Jahre
In dem wilden Wald in dem sie sich befand,
und in dem sie durch Gottes Willen lebte.
Während dieser Zeit
lag der ermordete Ritter

270 in dem wilden Wald verborgen.
Der ehrbare Mann hatte liebevoll
einen starken Hund gezogen.
Dieser leckte ihn, wo er verwundet war,
bis ihn der Hunger von ihm trieb.
Da blieb er nicht mehr länger.
Er lief zurück zum Hof,
wo Äbte und viele Bischöfe
und hochgeborene Fürsten saßen.

280 Der Hund lief in den Saal.
Da sah er den Marschall,
wie er den Herren voran schritt.
Der Hund packte ihn heftig
an den Füßen und an den Beinen.
Der Hund zerrte ihn und knurrte,
bis der treulose Mann
unter ihnen den Kampf gewann.
Als der Hund seinen Tod befürchtete,
fing er sich von dem Tisch ein Brot

290 und jagte eiligst davon
zu seinem Herrn in den Wald,
wo dieser ermordet lag.
Er bewachte ihn Tag und Nacht.
So trieb er es recht oft
und verschaffte dem Marschall auf diese Weise
viele Qual.

Er biß ihm viele tiefe Wunden
und lief dann wieder zum Wald zurück.
Der Marschall hatte einen Tag vorher geboten,
daß man die Tore schließe,

300 wenn jener Hund käme
und sich wieder sein Fressen nähme.
Danach kann der Hund
zur gewohnten Stunde heimlich hereingeschlichen.
Er zwängte sich durch die Leute
und verbarg sich unter einer Bank,
bis der Marschall zu Tische saß.
Diesen jedoch ließ der Hund nicht aus seinem
Sinn.

Der Hund war da nicht träge,
 da er seinen Vorteil sah.
 310 Er kroch unter den Tisch
 und nahm sich den feigen Marschall vor.
 Er knurrte, heulte, riß und biß ihn,
 bis dem Marschall gar heiß wurde.
 Zornentbrannt
 rief laut
 und wütend
 Der hochgeborne König:
 „Tötet bald den verwünschten Hund,
 denn er hat mir vor meinen Augen
 320 den Marschall verwundet.
 Dafür muß er des Todes Qual erleiden.“
 Der Hund lief recht geschwind.
 Mit dem Maul schnappte er ein Brot,
 wie er es vorher schon oft getan hatte.
 Die Türe hatte man verschlossen.
 Dadurch wollte man ihn töten.
 Der Hund wartete, bis Herzog Leopold
 Bei dem König, der dessen Mutter Bruder war,
 an dem Tische saß.
 330 Dem würdigen, untadeligen Fürsten sprang
 der Hund auf den Schoß.
 Da sprach der von Österreich:
 „Lieber Herr, nun höret auf mich.
 Ich bitte Euch gütigst um den Hund.
 Erlaubet mir zu dieser Stunde,
 daß ich seinetwegen rede
 und meinen Rat dazu gebe.
 So freundlich bat er ihn.
 Er trat von dem Tisch zurück
 340 und fiel dem König da zu Füßen.
 Dieser sprach: „Ich muß es dir gewähren,
 wie wohl es doch unmöglich ist.“
 Da sprach der von Österreich:
 „Nun hört, lieber Herr, zu,
 wie Gott hier ein Wunder tut.
 Kampfbereit steht der Hund
 jetzt hier vor Euch,
 weil ihm sein Herr ermordet wurde.
 Ich bitte Euch aufrichtig,
 350 daß Ihr ihm vernichten helft.
 Er will mit dem Mörder kämpfen,
 der schuld hat an dieser Tat.
 Der Marschall hat ihm seinen Herrn ermordet,
 wie dieser von hier fortzog
 und Euch voll Treue
 Euren Nutzen und Euren Ruhm versprach.
 Haltet Euch an die Weisung der Fürsten,
 wie man diesen Kampf veranstalte.“
 Der Marschall wand sich in Sorgen.
 360 Er sprach zu dem von Österreich:

„Warum macht Ihr mich so schlecht?
 Ich habe Euch nie etwas zuleide getan.
 Ihr solltet mir diese Anschuldigung erlassen.
 Ihr zeiht mich hier des Mordes.
 Das habe ich mir niemals um Euch verdient.“
 Der Herzog bat ihn zu verhören.
 Er sprach: „Laßt Euch nicht versöhnen.
 Wenn Ihr ein rechter Richter seid,
 dann richtet jetzt gerecht.
 370 Die Fürsten wissen alle wohl,
 wie man mit Hunden kämpfen soll.“
 Der König erblickte einen Ritter.
 Auf Grund des Rechtes sprach er da:
 „Du hast dich tagelang erprobt.
 Sage mir, worauf du dich verstehst,
 damit ich mein Urteil vollführe,
 auf welche Weise man hier kämpfen solle,
 damit hier keine Gewalt geschehe.
 Du bist wohl so alt an Jahren,
 380 daß du viel dergleichen gesehen hast.
 Es scheint mir kein Possenspiel.
 Hier kämpfen Hund und Leute.
 Es geht um Hals und Haut.
 Der Ritter sprach: „Wenn jemand besser spricht,
 dann will ich mich ihm gerne anschließen.
 Man möge dem Mann einen armdicken
 und ellenlangen Knüttel geben.
 Damit möge er sein Leben verteidigen.
 Das ist mein Sinn und Gedanke.
 390 Dem Hund aber gebe man
 die Zähne und sein Maul,
 damit soll er sich wehren.
 Damit kann er wohl zufrieden sein.“
 Das Urteil ward vollbracht.
 Sogleich wurde auch
 gar schnell ein Kreis
 zu ungunsten des Marschalls gezogen.
 Der Marschall trat dort in den Kreis.
 Der Herr Herzog bat ernsthaft alle Leute,
 400 arme und reiche,
 daß sie liefen und Gott bäten,
 daß er dem helfen möge,
 der daselbst recht hätte.
 Nun wurde da heftig gekämpft.
 Jeder fügte dem anderen
 genügend Schaden zu.
 Der Marschall schlug auf den Hund ein,
 daß sich dieser zu Boden krümmte.
 Der Hund brachte sich nicht selbst um seinen
 Vorteil.
 410 Er sprang mit einem schnellen Satz
 und fiel dem Marschall unten an die Kehle.
 Beim Beißen schloß er das Maul fest zu

und teilte so manchen harten Hieb aus,
so daß ihm das Blut herabquoll.
Der Mörder fiel zu Boden.
Ihm wurde vor Kampfesnot ganz heiß.
Der Hund biß ihn an seiner Kehle,
bis er seine Hände zu Gott erhob
420 und den Fürsten offenbarte,
daß er des Mordes schuldig war.
Der König bekam es zu hören.
Er befahl sie auseinanderzutreiben,
den Hund und den Mörder.
Der hohe Herrscher erforschte sogleich,
ob jener des Mordes schuldig wäre.
Er sagte ihm die wahre Ursache,
derentwegen er da gekämpft hatte.
Der Mörder sprach: „Leider ja.“
430 „Sag an, du schändlicher Übeltäter,
wie verübtest du die Mordtat,
die du so lange auf dir weißt
und so ganz heimlich mit dir herumträgst.“
Da sprach der ruhmlose Mörder:
„Mein Elend ist sehr groß.
Ich glaube, ich vermag es nicht zu überwinden,
wovon mein Mund hier spricht,
welchen Mord ich verübt habe:
Ich habe den Ritter ermordet,
440 weil er Euch Treue schwur
und mit meiner Herrin,
der lieblichen Königin, fortzog.
Diese bat ich um ihre Liebe.
Weil sie sich mir verweigerte,
darum schuf ich ihr die Mühsal.
Ich trug den schlafenden Zwerg
zu der reinen, schönen Frau
und legte ihn an ihre Brust,
so daß sie beide es nicht wußten.
450 Voll Falschheit riet ich Euch,
daß sie von Euch so schied,
daß man sie töten sollte.
Darum, weil sie mich nicht wollte.“
Der König schrie: „Nun weh mir, ach!
Kummer und Leid!
Daß ich der reinen, zarten Frau
je so ungnädig war!
Wo bist du, lieber Gast?
Er fraß sich voll und fraß sich satt.
460 O reine Frucht und zarter Leib,
du vielgeliebtes Weib!
Soll ich nach meines Herzens Lust
nimmermehr deine Brust berühren?
Ach, Herre Gott, so muß ich von dir,
daß du den Tod mir sendest
für meine große Übeltat,

die man unwissentlich begangen hat.“
Er erforschte noch mehr den Übeltäter:
„Nun sprich und unterlasse es nicht,
470 wo meine Frau auch immer hinkam,
als du sie dem Ritter raubtest
und ihm sein unschuldiges Leben.“
Er sprach: „Herr, Euer Wohlwollen
hat sich von mir ganz abgewandt.
Meine Frau war da nicht untätig;
als ich dem Ritter das Leben nahm,
da floh das liebliche Weib
so tief vor mir in den Tann,
daß ich nicht wußte, wohin sie kam.“
480 Der König befahl da ihn gefangen zu nehmen.
Er zerstiess dem Marschall den Rücken und die
Glieder,
denn das hatte dieser wohl verdient.
Er ordnete an, für den Marschall ein Rad zu
bereiten.
Darauf setzte man den Ritter.
Sein Ende wurde ihm bitter.
Bald danach wurde in alle Länder
um Auskunft gesandt,
ob irgendwer vernommen hätte,
wo die Herrin hingekommen wäre.
490 Man suchte sie hier und suchte sie dort,
doch von ihr hörte niemand mehr.
Es fügte sich so an die dreieinhalb Jahre,
bis die Frau wahrhaftig wieder
einen Kaufschatz in die Stadt sandte.
Sie bat den Köhler ihn zu verkaufen.
Als er in die Stadt kam,
nahm die Krämerin die Ware
und sprach zu ihm: „Warte ein Weilchen,
ich komme ganz schnell zurück.
500 Ich will bloß zu dem nächsten Haus.
Sogleich lief sie mit großer Freude
auf die Burg, wo sie
den würdigen König fand.
Sie überbrachte dem König Nachricht:
„Herr, Ihr sollt keinen Kummer mehr leiden.
Ich vermute, meine ehrbare Frau
wurde mit Gottes Hilfe gefunden.“
Der König wurde über die Botschaft sehr froh.
Er umarmte die Frau
510 und küßte sie auf den Mund:
„Nun ist die Stunde meines Glückes wahr
geworden,
die mein Herz ersehnt hat.
O Herr, nun hilf mir durch deinen Tod.
Erlöse mich armen, liebeskranken Mann
von dem Elend das ich habe.“
Da sprach die wackere Frau:

„Nehmt den von Österreich mit Euch
und kommt mit mir in meine Hütte,
so werdet Ihr
520 von Eurer großen Sorgenlast befreit werden.
Ihr findet dort einen arglosen Fremden.
Den fraget. Er wird Euch sicher sagen,
wo man meine Herrin finden kann.“
Da begaben sich der reiche König
und der von Österreich
in so ehrlicher Absicht
hin zu der Krämerin.
Da sah er den Köhler stehen,
der den Kaufschatz vertreiben wollte.
530 Der König wollte nicht länger verweilen.
Er fragte jenen Mann
und sprach: „Nun sage mir die Wahrheit,
von wo du das Kaufgut hergebracht hast.
Das verlange ich durch meinen Stand.“
Er sprach: „Ich bringe es aus fremdem Land,
von dort wurde ich hergesandt,
von dort bringe ich es auch her.“
Der König sprach in heftigem Verlangen:
„Das Gewebe verfertigte eine feine Frau.
540 Diese kann mir Meisterin werden.
Sagst du die Wahrheit nicht,
wird dir der Tod von mir hier zuteil.“
Der Köhler kam in großen Kummer.
Er benetzte sich ganz mit Tränen.
Betrübt sprach er zum König:
„Ihr gelobt mir bei Eurem Eide,
daß Ihr dem zarten Weibe
nichts an ihrem Leibe zufügt,
wodurch sie belästigt wäre.“
550 Der Herzog stand da nahe dabei.
Er sprach: „Ich gebe dir meinen Eid,
dafür will ich dein Bürge sein.“
„Wollt Ihr denn gerne die
liebliche Frau sehen,
so kommt mit mir in den Wald.
Ihr seht dort, wie sich
die stolze Herrin
in ein recht heiliges Leben ergeben hat.
Ihre Locken sind kurz.
560 Sie trägt zwei graue Röcke.
Sie bittet auch jeden Tag für den Degen,
der ihr zum Gemahl gegeben worden war.“
Der König wurde über die Worte betrübt,
da sie sich da wie eine Nonne
für Gottes Liebe
geschoren hätte.
Für Gottes Liebe tat sie das,
dem sie sich vollkommen überlassen hatte.
Der König fuhr fort:

570 „Um welche Zeit kam sie her?“
Der Köhler sprach: „Es sind dreieinhalb Jahre,
daß sie zu mir in den Wald kam.
Was ich sage, das ist wahr.
Danach bekam sie bald ein Kindlein.
Dieses ist jetzt ein schöner Knabe,
dem ich eifrig
treu gedient habe.
Mir ist die Zeit bei ihm nicht lang.“
Der König überlegte nicht lange.
580 Er ließ das Herz außer acht,
das mit Leid umfassen war.
Er ließ zu Hofe künden,
daß seine feine, hehre Frau
durch Gottes Hilfe gefunden wäre.
Darüber wurden die Leute sehr froh.
Mit frohem Jubel zogen da
alle hohen Fürsten
mit dem König.
Sie eilten zu dem Walde.
590 Der Köhler sprach sogleich:
„Herr, meine Frau ist so gesinnt:
Wer wider Gottes Willen handelt,
dem meidet sie sehr.
Nun hört auf meinen Rat.
Kommt heimlich mit mir hin.
Denn, wenn sie dessen gewahr wird,
so verbirgt sie sich in der Einsicht,
so daß wir sie nicht finden können.“
Der König tat, wie er ihm riet,
600 damit er die reine Magd fände.
Als er in die Nähe der Hütte kam,
lief der junge Fürst in den Wald.
Er wollte die Vögel schießen,
das begann ihn nicht zu verdrießen.
Als er so viele Leute sah,
lief er zur Mutter und sprach:
„Sag, Mutter, was machen die Leute hier?“
Die Königin trat vor die Hütte.
610 Sie nahm das Kind und floh.
Wie gerne wäre sie entkommen.
Der Knabe war ihr ein bißchen zu schwer.
Der König lief ihr eiligst nach.
Er sprach: „Frau, erbarme dich mit mir
und tröste mich liebeskranken Mann.
Ich habe unrecht an dir getan,
so daß ich es bis an mein Lebensende
nicht mehr überwinden kann.
Da benetzte er der Süßen
620 ihre Füße mit Tränen.
Die Frau ließ sich zu der Erde nieder.
Sie umarmte den teuren König.
Liebevoll küßte sie ihn auf seinen Mund.“

Er sprach: „Selig sei die Stunde,
da ich dich, ehrbare Frau,
mit Gottes Hilfe gefunden habe.“
Er küßte ihre Augen und alle ihre Glieder.
Eine beständige Ruhe, ein vollkommener Friede
ging von ihnen beiden aus.

- 630 Er umarmte das liebe Kind.
Mitleidig sprach er zu ihm:
„Hätte ich dich getötet,
wäre mein Herz gebrochen.
Wie reich hast du mich beschenkt!
Vom Himmelreich ein reiner Stamm,
der von der reinen Magd kam.
Du hast, ach allgewaltiger Gott, mir
durch deinen Tod aus der Not geholfen.
Deine Hilfe verließ mich nie.
Dafür will ich stets dem danken,
640 den mein Herz hat auserkoren
und das hochgeborene Kindlein
von meinem königlichen Leib,
das mir in meiner Jugend
durch ein Weib gegeben wurde.
Gott wie hast du mich
durch deine Nacht zu dieser Stunde mit Trost
umgeben!“
So wurde die Liebe, Reine
650 in großer Freude heimgeführt.
Burgen, Städte und weite Länder
gab er dem Köhler an die Hand.
Er ließ ihn seine Armut vergessen.
Er überreichte ihm dann noch wertvolle Ab-
schiedsgeschenke,
der Fürst und sein liebes Kind.
So nimmt die Erzählung ein Ende.
Von dem hochgesinnten König
wurde ein großer Hof zu Ehren
des edlen Geschöpfes zusammengerufen,
660 weil er es in dem Gefilde so
ehrenreich aufgefunden hatte.
So ward sie aller Sorge enthoben.

*Hier führt man die Königin
mit großem Jubel nach
Paris in die vornehme Stadt.
Nun walte dessen Gott.*

6.5. Zusammenfassung

Diese Arbeit ist im Rahmen des Abschlusses des Studiums der Kunstgeschichte an der Universität Wien entstanden. Im Verlaufe eines Praktikums im Otto-Pächt-Archiv Wien konkretisierte sich die Themenstellung auf die monographische Bearbeitung des Cod.2675*, der in der Österreichischen Nationalbibliothek Wien aufbewahrt wird.

Dieser Kodex beinhaltet die Novelle „Die Geschichte der Königin von Frankreich“, die Ende des 14. Jahrhunderts von dem Dichter Schondoch verfasst wurde. Es handelt sich hierbei um das einzige illustrierte Manuskript, mit insgesamt acht Deckfarbenminiaturen, von den insgesamt dreiundzwanzig überlieferten Abschriften des nicht mehr vorhandenen Originals.

Zunächst zeigt eine kritische Diskussion der Forschungslage zu Fragen der Datierung und Lokalisierung auf, dass eine Einordnung der Illustrationen in den Zeitraum um 1430 möglich ist. Der Entstehungsort kann nur auf den innerösterreichischen und Salzburger Raum eingegrenzt werden, da aufgrund der ungesicherten Zuschreibungen der Vergleichsbeispiele keine weiteren Konkretisierungen möglich sind.

Der Ausgangspunkt zu einer Bearbeitung des Text-Bild-Verhältnisses bildete die Analyse der Miniaturen hinsichtlich des in den Szenen dargestellten Textinhalts sowie deren Gestaltungsstrukturen. Hierbei wurde deutlich, dass die Konzeption der Illustrationen vornehmlich an einer präzisen Umsetzung des Textes orientiert ist. In manchen Bildern liefert die bildliche Darstellung eine Interpretation des Textes, wie zum Beispiel die Darstellung der Kampfszene auf fol.4r. Zudem ließen sich bei der genaueren Analyse der Bilder für viele der dargestellten Szenen ikonografische Vorlagen ausmachen. So bilden Motivvorlagen aus dem Bereich der christlichen Ikonografie die Grundlage für manche Kompositionen, wie beispielsweise die Verkündigung Mariens für die Miniatur auf fol.1v. Andere Bilder des Zyklus wurden nach Motiven der profanen Buchmalerei und eigenen Figurkonstruktionen des Buchmalers konstruiert.

Die Kategorisierung Weitzmanns, welche die Darstellungsmethoden von Textillustrationen zum Thema hat, wurde in der vorliegenden Untersuchung an dem Cod.2675 kritisch überprüft. Hierbei hat sich gezeigt, dass Text und Bild der Handschrift Beispiele für die zyklische und monoszenische Methode liefern. Des Weiteren lassen sich in der Art und Weise, wie die Bilder den Textinhalt umsetzen, Gestaltungsstrategien des Films

wiedererkennen. Beispielsweise sei das Heranzoomen des Schlafzimmers innerhalb der Bildfolge auf fol.1v, fol.2r und fol.3r sowie die Vorausschau auf fol.4r genannt.

Neben den Illustrationen im Cod.2675* existieren weitere Bildzyklen, die die Geschichte der Königin von Frankreich thematisieren: ein Freskenzyklus im Palazzo Nero (Credito, um 1460), ein Wandbehang aus Straßburg (Ende 15. Jahrhundert) sowie aus dem Rheinland (1554). Motivische Übereinstimmungen zwischen der bildlichen Gestaltung der Wiener Handschrift und des Palazzos verweisen auf einen möglichen Entstehungszusammenhang hinsichtlich einer unbekannten gemeinsamen Vorlage. Aufgrund der unterschiedlichen Auffassung der Bildthemen in den übrigen Zyklen kann von der Existenz eines allgemein gültigen Bildprogramms für die Geschichte der Königin von Frankreich abgesehen werden.

Abschließend lässt sich festhalten, dass die Ausstattung des Cod.2675* ein herausragendes Werk der profanen österreichischen Buchmalerei darstellt, das sich durch die besondere Qualität der Bildgestaltung sowie ihrer intelligenten Umsetzung des Textes auszeichnet.

6.6. Lebenslauf

Christina Weiler

geboren am 30. März 1982 in Koblenz, Deutschland

Ausbildung

- | | |
|-------------|--|
| 2006 – 2009 | Studium der Kunstgeschichte, Universität Wien |
| SS 2006 | Auslandssemester Università degli Studi di Udine, Italien |
| 2003-2006 | Studium der Kunstwissenschaften und der Germanistik, Universität Bremen |
| 2002-2003 | Studium der Erziehungswissenschaften mit Schwerpunkt
Behindertenpädagogik, Universität Bremen |
| 2001 | Abitur, Werner-Heisenberg-Gymnasium, Neuwied |

Praktika

- | | |
|-----------|--|
| 2008-2009 | Mitarbeit bei der Datenbank UNIDAM-EasyDB, Bereich Buchmalerei,
Universität Wien. |
| 2008 | Praktikum im Otto-Pächt-Archiv, Wien |

Sprachen

Englisch, Französisch, Italienisch.